3 1761 08334475 4

UNIVERSITY OF TORONTO
VELUT ARBOR ÆVO

PRESENTED TO

THE LIBRARY OF THE UNIVERSITY
OF TORONTO

BY

THE VARSITY FUND
FOR THE PURCHASE OF

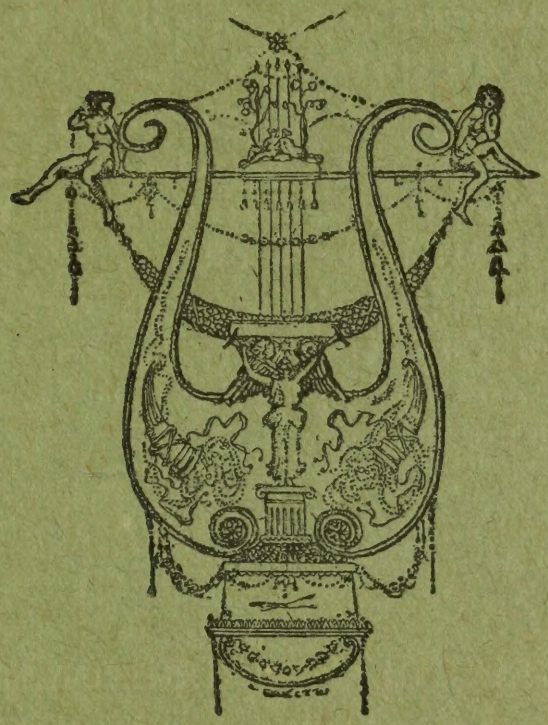
SLAVIC BOOKS

Digitized by the Internet Archive
in 2010 with funding from
University of Toronto

http://www.archive.org/details/p57ezhegodnikim1913diag

ЕЖЕГОДНИКЪ

ИМПЕРАТОРСКИХЪ ТЕАТРОВЪ



1913

ВЫПУСКЪ V–7

PN
2007
E9
1913
vyp.5-7

СОДЕРЖАНІЕ.

Разгадка трехъ единствъ. Н. Долгова.

Изъ неизданныхъ писемъ Н. А. Римскаго-Корсакова. Ник. Финдейзенъ.

Переписка А. Н. Верстовскаго съ А. М. Гедеоновымъ.

И. С. Тургеневъ и авторскій гонораръ. Барона Н. В. Дризенъ.

А. М. Максимовъ 1-й. П. Россіева.

Александръ Сахаровъ. (Письмо изъ Мюнхена). З. Ашкинази.

Обзоръ сезона 1912—1913 гг. Москва. Оперныя новинки. Ю. Энгель.—Обзоръ итоговъ Московскаго опернаго сезона. Ю. Энгель.—Балетъ. В. Михайловскаго.

Приложеніе: Двадцатипятилѣтіе драматическихъ курсовъ при Императорскомъ Спб. Театральномъ Училищѣ. 1888 — 1913. В. Н. Всеволодскаго-Гернгроссъ. Подъ редакціей П. О. Морозова.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЯ ПРИЛОЖЕНІЯ:

„Ассамблея“ комедія П. Гнѣдича на сценѣ Александринскаго театра: г. Ураловъ въ роли Петра Великаго; г. Ходотовъ въ роли Пехтерева; г-жа Потоцкая въ роли Фроси; г. Петровскій въ роли Арефьева-отца; г. Шаповаленко въ роли писца; г-жа Чижевская въ роли Василисы; г. Сухаревъ въ роли Нартова; г. Локтевъ въ роли Г. Хальсъ; г. Пашковскій въ роли Каувенгофе; г-жа Ростова въ роли Бабки-голландки; Мальчикъ-сотрудникъ.

Продолженіе см. 3 стр. обложки.

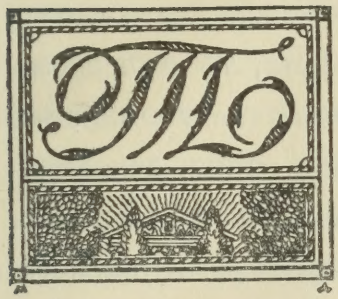
LIBRARY
JAN 12 1970
UNIVERSITY OF TORONTO

Г. УРАЛОВЪ ВЪ РОЛИ ПЕТРА ВЕЛИКАГО И Г. ХОДОТОВЪ ВЪ РОЛИ ПЕХТЕРЕВА.
«АССАМБЛЕЯ» КОМЕДІЯ П. ГНѢДИЧА НА СЦЕНѢ АЛЕКСАНДРИНСКАГО ТЕАТРА.

РАЗГАДКА ТРЕХЪ ЕДИНСТВЪ.

(Къ вопросу о теоріи французскаго классицизма).

Н. Н. ДОЛГОВА.



ЕОРІЯ единства мѣста, времени и дѣйствія! Если не бояться плохого каламбура, можно смѣло сказать, что нѣтъ вопроса, къ которому мы относились бы съ большимъ единствомъ. Что то скучное, натянутое, а главное произвольное и не вызванное даже потребностями отдѣльной минуты чувствуется при воспоминаніи объ этомъ своеобразномъ «законѣ». И такое впечатлѣніе сохраняется не только у противниковъ французскаго классицизма. Даже тѣ, кто, подобно Гейне или нашему Герцену, поддавались увлеченію строгой музы Корнеля и Расина, считали своимъ первымъ долгомъ оговорить чисто-условную своеобразность этого театра.

И нельзя не сознаться, что для поклонниковъ Корнеля такая позиція является единственно допустимой.

Защита какой-либо формы искусства имѣетъ смыслъ лишь тогда, когда эта форма является для самаго поэта самодовлѣющимъ закономъ, внѣ котораго онъ не мыслитъ своихъ произведеній. Но этой то увѣренности и не даетъ изученіе Корнеля. На бѣду своихъ не въ мѣру ревностныхъ защитниковъ онъ самъ любилъ поговорить о своихъ произведеніяхъ и все, что мы находимъ у него объ единствахъ, убѣждаетъ насъ въ томъ, что для него они являлись лишь извнѣ навязанной системой, въ борьбѣ съ которой допустимы самые тонкіе пріемы обхода.

Но чѣмъ же объяснить тогда непреодолимую живучесть теоріи, которая господствовала надъ умами цѣлаго ряда поколѣній и подчинила себѣ даже такой сильный и своеобразный талантъ, какимъ являлся Корнель?

Ходячее мнѣніе сводитъ все дѣло къ простой ошибкѣ толкователей Піитики. Но едва ли возможно принять законъ единствъ какъ безза-

вѣтную жертву на алтарь Аристотеля. Правда, такая жертва была бы очень характерна для эпохи возрожденія, когда непреложно вѣрили въ каждую цитату изъ древнихъ и Аристотелю давали эпитетъ «imperator noster, omnium bonarum artium dictator perpetuus», но дѣло въ томъ, что великій теоретикъ драмы настаивалъ лишь на единствѣ дѣйствія, совсѣмъ не предполагающемъ специфической формы драмы. Что же касается характерныхъ для семнадцатаго вѣка единствъ времени и мѣста, то о первомъ онъ бросаетъ лишь мимолетное замѣчаніе, а о второмъ не упоминаетъ ни одного слова. Такимъ образомъ, теоріи семнадцатаго вѣка основывались не на рабскомъ подчиненіи буквѣ Піитики, а на произвольномъ толкованіи ея духа. А это не могло быть безъ цѣлаго ряда причинъ, непрерывно наталкивавшихъ на желательный выводъ.

Объясненіе критиковъ, ограничивавшихъ свою роль анализомъ умственныхъ теченій эпохи, оказались въ послѣднее время несостоятельными и съ другой стороны. Новыя изысканія по исторіи театра доказали странную всеобщность казалось бы чистопроизвольной теоріи единствъ. И если Кузенъ могъ еще радоваться тому, что англичане временъ Шекспира не были знакомы съ Піитикой, позднѣйшіе критики не только знали, что они были съ нею знакомы, но знали и то, что англійскіе теоретики сцены сами пришли къ той же произвольно-Аристотелевской теоріи, которая подчинила своему вліянію Корнеля. Такимъ образомъ вопросъ получалъ совсѣмъ иную окраску и вмѣсто удивленія передъ теоріей начинали испытывать удивленіе передъ ея судьбами. Загадка, къ которой нельзя уже было подойти со старыми пріемами филологическихъ изысканій. И только тогда, когда смѣнился методъ изслѣдованія и историки театра, ставъ на болѣе широкую точку зрѣнія, начали разсматривать эпоху классицизма не только какъ литературный, но и какъ коренной театральный переворотъ, предъ ними открылась возможность новыхъ чрезвычайно плодотворныхъ догадокъ. Попробуемъ же стать на этотъ путь.

Мы знаемъ, что увлеченіе античнымъ міромъ пришло на смѣну средневѣковымъ взглядамъ. Въ отношеніи драмы это означаетъ коренную ломку

всего ея строя. Вмѣсто узко-религіозной морали она начинаетъ рисовать страсти и герой изъ безжизненнаго носителя опредѣленнаго порока или добродѣтели превращается въ живую личность. Въ отношеніи формы при этомъ служила образцомъ античная трагедія, а теоріей являлась Піитика Аристотеля. Допустимъ теперь въ дѣятеляхъ эпохи возрожденія вполнѣ правильное пониманіе греческаго театра и посмотримъ, какъ должны были они отнестись къ тому «матеріальному театру», т. е. сценѣ, декораціямъ и пріемамъ постановки, которые были выработаны авторами средневѣковыхъ мистерій.

Первоначальнымъ зерномъ, изъ котораго развилась мистерія, была церковная драма, робкое иллюстрированіе священныхъ сказаній путемъ раздачи священнику, діакону и хору отдѣльныхъ репликъ евангельскаго діалога. Съ теченіемъ времени, когда эти попытки становились все смѣлѣе и смѣлѣе, представленія вышли изъ церкви и стали разыгрываться подъ открытымъ небомъ. Но строго-догматическій духъ неизмѣнно сказывается на всемъ складѣ мистеріальной литературы и та смѣлость, въ которой нельзя отказать ея авторамъ, обнаруживалась лишь въ рѣшимости переработать въ діалогическую форму всякую сцену, хотя бы она была обрисована лишь въ нѣсколькихъ строкахъ библейскаго сказанія или житія святого. Что же касается наиболѣе дорогой для поэта свободы обрисовки характеровъ, то ея не было вовсе. Спасительно-сладостное житіе праведнаго и неисчислимыя муки грѣшника—это былъ тотъ неизмѣнный уклонъ, по которому направлялись главные персонажи драмы. Но разъ зрители предугадывали съ первой сцены, а то и напередъ знали судьбу героевъ, драматургъ могъ увлечь ихъ лишь разнообразіемъ отдѣльныхъ эпизодовъ. И именно по этому пути и шли авторы мистерій. Каждое приключеніе героя играло для нихъ почти самостоятельную роль и они заставляли художниковъ приготовлять длинный рядъ декорацій, равный числу горестныхъ или радостныхъ сценъ. При этомъ мистеріальному театру была совершенна чужда мысль о смѣнѣ картинъ въ послѣдовательности времени. Всѣ пункты, въ которыхъ происходило дѣйствіе, съ самаго начала спек-

такля располагались передъ зрителями длиннымъ полукругомъ и часто можно было видѣть, какъ Константинополь стоитъ рядомъ съ Іерусалимомъ, а Римъ въ пяти шагахъ отъ Назарета. Моря, горы, непроходимыя пустыни—все это не существовало для героевъ пьесы, которые свободно шагали отъ одной декораціи къ другой и только болѣе согбенной фигурой обозначали трудность пройденнаго пути. У подножія эстрады былъ адъ, на вершинѣ помѣщался рай и все это вмѣстѣ съ доброй дюжиной декорацій служило порукой тому, что толпа будетъ удовлетворена разнообразіемъ спектакля.

Такой характеръ сцены былъ естественнымъ результатомъ средневѣковаго взгляда на театръ, какъ на мѣсто прославленія благочестивой жизни и святыхъ дѣяній. Но когда въ обществѣ началъ падать всесильный авторитетъ церкви и на подмостки сталъ врываться свѣтскій сюжетъ, старая декорація начала играть роль самостоятельнаго фактора, заставлявшаго дѣятелей новой «свободной драмы» повторять всѣ ошибки своихъ предшественниковъ. И это, конечно, не могло ускользнутъ отъ вниманія болѣе культурныхъ дѣятелей эпохи возрожденія, которые, тяготѣя къ Аристотелю, рисовали себѣ совсѣмъ иной идеалъ драмы.

«Вымыселъ бываетъ одинъ не тогда, когда около одного лица вращается», предостерегалъ Аристотель. И между тѣмъ весь характеръ сцены былъ приноровленъ именно для этой цѣли. Обиліе картинъ не позволяло концентрировать дѣйствіе, оно требовало развитія отдѣльныхъ эпизодовъ и драматурги невольно впадали въ новую погрѣшность противъ Піитики, въ компановкѣ тѣхъ «самыхъ плохихъ» вымысловъ, «въ которыхъ вставки слѣдуютъ одна за другою и безъ вѣроятія и безъ необходимости». А послѣднее не могло, конечно, не отразиться и на развитіи характеровъ.

Съ этимъ надо было бороться, нападая не только на плоды авторскаго творчества, но и на тѣ условія, которыя являлись предпосылкой для работы драматурга. И новаторы смѣло вступили на этотъ путь.

«Трагедія по возможности старается быть законченною въ одинъ круговоротъ солнца или немного дальше заходитъ»—это замѣчаніе Аристо-

Г. УРАЛОВЪ ВЪ РОЛИ ПЕТРА ВЕЛИКАГО.
«АССАМБЛЕЯ» КОМЕДІЯ П. ГНѢДИЧА НА СЦЕНѢ АЛЕКСАНДРИНСКАГО ТЕАТРА.

тель бросаетъ вскользь, сравнивая трагедію съ грандіозными эпопеями Гомера, способными вдохновить драматурговъ на цѣлый рядъ пьесъ. Но классики шестнадцатаго вѣка опустили оговорки «по возможности», приняли слова «старается быть законченною» равнозначущими фразѣ «должна быть законченною» и у нихъ вмѣсто простого замѣчанія получилось непреложное правило,—то правило о единствѣ времени, которое въ корнѣ разрушало цѣлесообразность старой mis'en scene.

Это заключеніе можно сдѣлать съ полнымъ правомъ, хотя у первыхъ сторонниковъ Аристотельской Піитики мы не всегда находимъ опредѣленно выраженное правило о единствѣ мѣста. Но ихъ выпады противъ разбросанности сюжета и характеръ ихъ трагедіи, которыя почти всегда должны были разыгрываться въ одной декораціи, ясно указываютъ на тенденцію принять правило о единствѣ мѣста, какъ строгій законъ, не высказанный Аристотелемъ лишь потому, что онъ долженъ подразумѣваться самъ собою.

Таково было отношеніе сторонниковъ классицизма къ средневѣковому театру; отношеніе, носившее одинаковыя черты какъ во Франціи, такъ и въ Испаніи, Италіи и Англіи. Но дальнѣйшая борьба между классической и романтической школой далеко не вездѣ сложилась одинаково.

О французской трагедіи семнадцаго вѣка не принято говорить безъ ссылокъ на испанскую трагедію. Ихъ сродство—фактъ слишкомъ часто отмѣчаемый историками литературы. Мы также охотно ступимъ на этотъ путь, такъ какъ тутъ сразу же сказывается вся сила театральной теоріи о единствахъ, впервые объяснившей, въ силу какихъ причинъ создалась глубокая пропасть между пріемами испанской романтической и французской классической школы.

Увлеченіе античнымъ театромъ и первые переводы классическихъ трагедій на испанскій языкъ относятся еще къ началу шестнадцаго вѣка. Но это не помѣшало поклонникамъ классицизма почти цѣлое столѣтіе равнодушно смотрѣть на успѣхи романтическаго театра.

Вполнѣ опредѣленно, хотя и съ нѣкоторыми уступками духу времени высказался противъ него лишь Лопе Пинчіано въ трактатѣ «о древней

поэтической философіи», написанномъ имъ въ 1596 году [1]). Говоря объ этомъ первомъ починѣ къ нападкамъ на театръ, представителемъ котораго являлся знаменитый Лопе де Вега, нельзя не упомянуть, что авторъ трактата былъ далеко не присяжнымъ критикомъ. Лопе Пинчіано занималъ въ Мадридѣ должность королевскаго врача и къ Аристотелю обратился первоначально совсѣмъ не съ цѣлью изучать его Піитику. Но когда онъ ознакомился съ этимъ трудомъ, у него явилась рѣшимость писать о поэзіи по примѣру самого Аполлона, который былъ и врачемъ и поэтомъ, «представляя два искусства, очень близко связанныя между собою по ихъ благотворному вліянію на человѣка». Практическій взглядъ Пинчіано на поэзію, какъ на средство для врачеванія нравовъ, явился причиной того, что ученый докторъ очень снисходительно отнесся къ закону единства времени. Онъ вполнѣ признавалъ, что философъ требуетъ лля трагедіи однѣхъ сутокъ, но находилъ это правило не вполнѣ пріемлемымъ для его эпохи, когда люди восходятъ по пути добродѣтели далеко не съ той поспѣшностью, съ какой это удавалось древнимъ. Въ виду этого, Лопе Пинчіано готовъ опредѣлить дли трагедіи цѣлыхъ пять сутокъ.

Вслѣдъ за этимъ трактатомъ появились другіе и черезъ нѣкоторое время Лопе де Вега счелъ себя вынужденнымъ отвѣтить на нихъ. Какъ и можно было ожидать, онъ не рѣшился посягнуть на великій авторитетъ и сразу же заявилъ, что Аристотель «правъ тысячу разъ». Но далѣе поэтъ не то съ цинизмомъ, не то съ насмѣшкой на отвлеченность своихъ противниковъ горько плакался на то, что ему не подъ силу бороться со вкусами общества. «Въ нѣкоторыхъ своихъ трудахъ я соблюдалъ правила, писалъ онъ. Но когда я увидѣлъ, какое удовольствіе доставляетъ черни всякія чудовищности, въ родѣ колдовства и привидѣній, я вновь вернулся къ своимъ варварскимъ привычкамъ. И теперь, принимаясь за комедію, я прячу всѣ правила за двойнымъ замкомъ, а Плавта и Теренція выбрасываю

---

[1]) Вопросъ о зарожденіи и о судьбахъ классической теоріи въ Испаніи, Италіи и Англіи подробно разбираетъ Брейтингеръ въ своемъ трудѣ «Les unités d'Aristote avant le Cid de Corneille».

М. Г. САВИНА ВЪ РОЛИ БЕХТЕРЕВОЙ.
«АССАМБЛЕЯ», КОМЕДІЯ П. ГНѢДИЧА НА СЦЕНѢ АЛЕКСАНДРИНСКАГО ТЕАТРА.

за дверь изъ боязни, какъ бы эти господа не подняли крика. Такимъ образомъ я поставлю то, за что мнѣ охотнѣе платятъ, и не смущаюсь никакимъ вздоромъ, лишь бы на него былъ спросъ».

Объясненіе шуточное и ужъ конечно не вполнѣ искреннее!

Но для нашей цѣли важно мимолетное упоминаніе о томъ, что поэтъ могъ работать и въ классической манерѣ. Оно лишній разъ подчеркиваетъ тотъ фактъ, что условія мистеріальной сцены были въ то время далеко не обязательнымъ закономъ для театровъ Испаніи. Въ противоположность сложности мистеріальныхъ постановокъ, на ихъ подмосткахъ царила простота и авторъ, болѣе полагавшійся на воображеніе зрителей, чѣмъ на искусство декоратора, могъ показывать все тѣ же жалкія драпировки и заставлять видѣть въ нихъ великолѣпные дворцы и залитыя народомъ площади. Онъ могъ далѣе или развернуть длинный рядъ чередующихся картинъ, или оставить въ неприкосновенности первую изъ нихъ. Пьесы съ единствами и пьесы безъ единствъ—все находило пріютъ на тѣхъ же подмосткахъ. И благодаря этому величайшій изъ испанскихъ драматурговъ могъ пробовать силы въ той и другой манерѣ письма и остановить свой выборъ на свободной драмѣ.

Но иначе обстояло дѣло во Франціи. Въ шестнадцатомъ вѣкѣ мы находимъ въ Парижѣ лишь одинъ театръ—Отель Бургонь, принадлежавшій Братству Страстей Господнихъ. Свое названіе эта ассоціація получила отъ мистеріи, которая являлась одной изъ первыхъ ея постановокъ и это само по себѣ указывало на характеръ построенной ею сцены. Сцена эта всецѣло была разсчитана на средневѣковую литературу и заключала въ себѣ, хотя и въ миніатюрѣ, все тѣ же вытянувшіяся въ одинъ рядъ картины. Зданіе Отеля Бургонь зафиксировало такимъ образомъ старый театръ и тѣмъ самымъ стало въ непримиримую оппозицію въ новой драмѣ.

Это не замедлило вызвать отрицательное отношеніе со стороны классиковъ. Вынуждаемые обращаться для постановки своихъ пьесъ къ содѣйствію школьной сцены, они прекрасно понимали, что имъ не восторжествовать при старыхъ взглядахъ на театръ и не упускали ни одного

случая поселить въ зрителяхъ презрѣніе къ средневѣковому искусству. Въ 1551 году Жодель поставилъ въ реймской коллегіи свою «Клеопатру», а на слѣдующій годъ уже воспользовался прологомъ къ новой пьесѣ и гордо заявлялъ въ немъ, что его искусство не имѣетъ ничего общаго съ грубыми пріемами его предшественниковъ. Этому пріему разить противниковъ съ подмостковъ послѣдовалъ и другой драматургъ Гревэнъ, а Жанъ де ля Тайль, авторъ Corrivaux, уже не довольствуясь тирадами пролога, выпустилъ отдѣльный трудъ «о трагическомъ искусствѣ», гдѣ не жалѣлъ самыхъ рѣзкихъ словъ для осужденія старой сцены и ея пріемовъ постановки. «Надо разрушить старый театръ, чтобы на его развалинахъ построить новый!». «Братство Отеля Бургонь заслуживаетъ только презрѣнія»,—это были основныя формулы, подъ знаменемъ которыхъ объединялась вся плеяда поэтовъ-классиковъ.

При этомъ въ тѣхъ случаяхъ, когда новаторамъ удавалось вполнѣ соблюсти правило о единствѣ времени, они спѣшили обратить на это вниманіе публики. Такъ въ первой сценѣ трагедіи «Клеопатра» мы находимъ строки:

Avant que ce soleil, qui vient ores de naître
Ayant tracé son jour chez sa tante se plonge
Cléopâtre mourra.

Это не что иное, какъ напоминаніе о дневномъ срокѣ. Напоминаніе, которое впослѣдствіи было дополнено обычаемъ заявлять въ третьемъ актѣ о томъ, что время близится къ полдню, а въ пятомъ о томъ, что уже наступилъ вечеръ.

Но вся эта защита новыхъ принциповъ, то въ драмахъ, то въ прологахъ, то въ трактатахъ, была безсильна поколебать твердыню стараго театра. Широкая публика оставалась вѣрна своимъ вкусамъ и привычкамъ и голоса новаторовъ беззвучно замирали подъ сводами университетскихъ и дворцовыхъ залъ. Къ тому же вскорѣ имъ сталъ измѣнять и школьный театръ, такъ какъ рѣзвая младость, несмотря на уговоры педагоговъ всегда склонна была предпочесть строгой трагедіи грубую, но заразительно

Г-ЖА ПОТОЦКАЯ ВЪ РОЛИ ФРОСИ.
«АССАМБЛЕЯ» КОМЕДІЯ П. ГНѢДИЧА НА СЦЕНѢ АЛЕКСАНДРИНСКАГО ТЕАТРА.

веселую буффонаду фарса. Классики утрачивали свой интимный театръ, но едва ли предавались по этому поводу особой грусти. Разъ играть приходилось только передъ своими и все дѣло сводилось къ простой демонстраціи, можно было ограничиться однимъ печатаніемъ трудовъ.

Такимъ образомъ, поле сраженія осталось за старымъ театромъ и онъ сохранилъ свой обликъ вплоть до самаго конца шестнадцатаго вѣка. Поучительныя моралитэ, старый фарсъ и даже формально запрещенная мистерія, которая прикрывалась теперь титуломъ трагедій и трагикомедій, въ родѣ «трагикомедіи, заимствованной изъ третьей главы Даніила, въ ней же пѣніе отроковъ въ огненной пещи»—все это былъ тотъ средневѣковый театръ, на который такъ безрезультатно ополчались классики. Новостью явилась лишь постановка на сценѣ Отеля Бургонь «романовъ и исторіи», рекомендованныхъ братству самимъ парламентомъ. Это были первые побѣги новой романтической школы, которая ждала настоящаго мастера.

Казалось, это и случилось, наконецъ, на самомъ рубежѣ семнадцатаго вѣка. Въ 1599 году театръ Отеля Бургонь перешелъ къ провинціальному антрепренеру Валлерану, у котораго завѣдывалъ репертуаромъ присяжный драматургъ труппы Александръ Гарди. Это былъ уже не рутинеръ-любитель, который могъ и не слыхать о послѣднихъ явленіяхъ литературы. Гарди перерабатывалъ сотни пьесъ для своего театра, былъ знакомъ съ цѣлымъ рядомъ авторовъ и даже, что вполнѣ вѣроятно, подобно другимъ провинціальнымъ актерамъ, самъ ставилъ на театральныхъ подмосткахъ трагедіи новой школы. Правда, къ этому прибѣгали очень рѣдко и притомъ въ самую критическую минуту. Къ тому же въ тѣхъ случаяхъ, когда дѣло не спасала бѣдность сцены, трагедіи безжалостно приноравливались къ сложной декораціи, но все же Гарди вполнѣ ясно представлялъ себѣ тотъ идеалъ, къ которому стремилась новая литература. И надо сказать, что классики съ особой яркостью обрушились на этого представителя романтизма. Они знали о его склонности разрабатывать античные сюжеты, подмѣчали его болѣе утонченный стиль и болѣе искусный стихъ

и не могли простить ему попытокъ писать въ старой манерѣ, когда такъ прочно была установлена новая теорія.

Но можемъ ли мы слѣпо довѣрить этимъ нападкамъ? Изолированные, замкнутые въ узкомъ кругу единомышленниковъ, новаторы непрестанно видѣли передъ собой лишь конечную цѣль литературнаго движенія и это поселяло въ нихъ ненависть къ каждому дѣятелю театра, примирявшемуся съ ненавистной имъ мистеріальной сценой. Они взывали къ революціи и имъ были чужды тѣ, кто имѣлъ въ виду эволюцію и путемъ долгихъ и неустанныхъ усилій подготовлялъ возможность реформы театра. Но именно таковъ и былъ путь Гарди. Мы сразу увидимъ это, если послѣдуемъ приглашенію Ригаля ступить на путь сценическихъ догадокъ [1]).

Окидывая взглядомъ театръ шестнадцатаго вѣка, нельзя не признать, что онъ подъ конецъ не только ничего не выигрывалъ, но лишь утрачивалъ свое обаяніе. Въ постановкѣ старыхъ мистерій была своя оригинальная красота. Громадные подмостки, декораціи, исполнителями которыхъ являлись порой такіе знаменитые художники, какъ Жанъ Фукэ или Персаль блескъ украшеній, на которыя не жалѣли крупныхъ затратъ, все это дышало своеобразною прелестью красокъ и формъ, освѣщенныхъ блестящими лучами солнца. Но когда весь этотъ сложный арсеналъ сценическихъ средствъ былъ упрятанъ подъ тѣсную крышу театра, сцена стала поражать своею условностью. Вынужденные на уступки, актеры отказались отъ роскоши сразу устанавливать всѣ нужные для мистеріи декораціи въ тѣхъ случаяхъ, когда представленіе должно было продолжаться нѣсколько дней, отбирали лишь необходимое для отдѣльнаго спектакля; они не останавливались передъ купюрами текста, а затѣмъ, въ тѣхъ же цѣляхъ выгадать мѣсто, упразднили старый обычай, позволявшій исполнителямъ разсаживаться по окончаніи своей сцены на глазахъ у зрителей, и все-таки подмостки были непростительно малы. Отдѣльные планы (это названіе, какъ намъ кажется, болѣе подходитъ для обозначенія частей

---

[1]) Eugène Rigal: «Le théatre français avant la periode ciassique».

сложной декораціи—mansion=maisons,—чѣмъ слова домъ или картина) были такъ тѣсно сближены другъ съ другомъ и такъ плохо освѣщались искусственнымъ свѣтомъ, что теперь совсѣмъ уже нельзя было говорить объ ихъ самостоятельномъ значеніи. Не имѣя возможности группироваться то тутъ то тамъ, актеры стремились теперь на узкій просценіумъ, лишь условно обозначая предварительнымъ подходомъ къ планамъ перемѣну мѣста дѣйствія, и, по ѣдкому замѣчанію одного изъ позднѣйшихъ критиковъ, на каждый вопросъ о ходѣ драмы неизмѣнно отвѣчали, что пьеса длится три часа, что все происходитъ на подмосткахъ театра и что актъ кончаются тогда, когда скрипки извѣщаютъ о началѣ антракта.

Эту условную, таившую ядро разложенія сцену и засталъ Гарди по прибытіи въ Парижъ. Уступая ее новой труппѣ, братство Отеля Бургонь, по остроумному замѣчанію Ригаля, передало ей въ наслѣдство и свою декораціонную систему и ту кліентуру, которая выработала опредѣленныя понятія и привычки при посѣщеніи этого театра. Тотъ, кто желалъ сохранить посѣтителей, необходимо долженъ былъ считаться и съ духомъ театра. Эта обязанность тяжелой ношей легла на Гарди и какъ странно было бы послѣ этого сравнивать его положеніе съ положеніемъ другихъ романтиковъ. Тѣ при борьбѣ съ классицизмомъ сохраняли полную свободу въ выборѣ средствъ для новаго искусства. И Шекспиръ сразу обезоружилъ англійскихъ теоретиковъ, доказавъ своими трудами, что къ той же конечной цѣли единству дѣйствія—можно подойти и минуя строгія вѣхи единствъ мѣста и времени. Между тѣмъ Гарди былъ связанъ въ своихъ попыткахъ. Его публика, по отзывамъ современниковъ, «такъ любила вставные эпизоды и изумительныя приключенія, что совсѣмъ не охватывала сюжетъ въ его цѣломъ». И этотъ взглядъ, выраженный въ системѣ отдѣльныхъ плановъ, заставлялъ драматурговъ показывать своихъ героевъ въ самыхъ различныхъ положеніяхъ и растягивать дѣйствіе пьесъ на цѣлые годы.

Послѣ этого не покажется страннымъ, что Ригалю пришло на мысль заподозрѣть самую искренность романтизма Гарди. Въ самомъ дѣлѣ, если

мы знаемъ, что провинціальная сцена, служенію которой отдалъ драматургъ свои молодые годы, была болѣе пригодна для литературныхъ экспериментовъ, а парижская почти исключала ихъ возможность, то для насъ становится наиболѣе интереснымъ вопросъ о характерѣ первыхъ его трудовъ. И вотъ, окидывая взглядомъ репертуаръ Гарди, мы замѣчаемъ, что въ первые годы дѣятельности классикъ неоспоримо преобладалъ въ немъ надъ романтикомъ. «Смерть Цезаря», «Коріоланъ»—эти пьесы, какъ и рядъ другихъ трагедій, были взяты изъ античной жизни и обработаны если и не по правиламъ, то въ духѣ новой школы. Но хотя пьесы Гарди, какъ человѣка близкаго къ сценѣ, были живѣе и драматичнѣе произведеній Жоделя или Гарнье, отъ нихъ пришлось отказаться по пріѣздѣ въ Парижъ. Разсчитанныя на иную постановку, онѣ не могли имѣть успѣха на подмосткахъ Отеля-Бургонь, и Гарди окончательно превратился въ романтика. Но этотъ «романтикъ поневолѣ»,—готовый порою воскликнуть въ отвѣтъ на нападки людей теоріи «на сценѣ законно» все, что одобрено обычаемъ и нравится публикѣ!—продолжалъ горѣть прежнимъ огнемъ и даже въ траги-комедіи стремился къ сжатости и законченности.

Разъ мѣнялась литература, должна была измѣниться и сцена. И надо отдать справедливость Гарди въ томъ, что онъ первый проложилъ къ этому пути. Для большинства его пьесъ далеко не нужно было всей старой сложности... И хотя режиссеръ-драматургъ и долженъ былъ пускаться на извороты и такъ компановать декорацію, чтобы она производила впечатлѣніе пяти, а не трехъ плановъ, все же это были вполнѣ ясные шаги къ давно намѣченной цѣли.

Первыя робкія попытки перевоспитать взгляды публики! Въ такихъ условіяхъ прошла вся дѣятельность Гарди и онъ такъ и не увидѣлъ ея результатовъ,—того момента, когда начатое имъ движеніе слилось съ тѣмъ бурнымъ и страстнымъ порывомъ обновить театръ, который охватилъ общество въ эпоху возрожденія.

Эта вторая волна классицизма, начало которой относится къ эпохѣ двадцатыхъ годовъ семнадцатаго вѣка, особенно значительна и интересна.

Когда то неумолимо-строгіе къ закону единствъ, новаторы готовы были теперь итти на цѣлый рядъ компромиссовъ и стали писать для сложной сцены, оправдывая свои отступленія отъ единствъ тысячью самыхъ тонкихъ соображеній. Мюрэ, одинъ изъ первыхъ поэтовъ этой новой группы, откровенно заявлялъ: «Надо сознаться, что правило двадцати четырехъ часовъ очень трудно для выполненія, такъ какъ ради него приходится отказываться отъ очень многихъ эффектовъ», а другой драматургъ, Скюдри, говорилъ съ откровенностью, достойной Лопе де Вега: «моя пьеса не согласована съ строгими правилами, которыя я признаю и самъ; но надо помнить, что удовлетворяя моей работой людей образованныхъ я долженъ угодить публикѣ разнообразіемъ спектакля и сложностью декорацій (par les différentes faces du théatre).

«Удовлетворить людей образованныхъ и угодить публикѣ»—это была та новая программа завоеванія театра въ его цѣломъ, отъ которой гордо отказались три четверти вѣка назадъ Жодель и Жанъ де ля Тайль. И мы продугадываемъ уже, что духъ компромисса долженъ былъ сказаться и на трудахъ теоретиковъ сцены.

Ихъ трактаты дѣйствительно крайне сбивчивы и противорѣчивы. И если въ отношеніи интересующаго насъ вопроса, мы можемъ сказать, что процессъ неуклоннаго умиранія сложной декораціи обнаружился лишь послѣ постановки Корнелевскаго «Сида», все же трудно связать этотъ фактъ съ торжествомъ неумолимо-строгой теоріи. Остановимся хотя бы на знаменитомъ или, вѣрнѣе сказать, пресловутомъ аббатѣ Обиньякѣ. Этотъ писатель являяется едва ли не самой любопытной фигурой литературнаго Олимпа временъ Людовика XIV. Вѣчно погруженный въ Гомера и Софокла, онъ не могъ ни о чемъ говорить, кромѣ вопросовъ искусства и даже въ дамскихъ гостиныхъ умѣлъ увлечь всѣхъ споромъ о числѣ сценъ въ актѣ трагедіи, о значеніи Аристотелевскаго термина «Круговоротъ солнца» или о томъ, можетъ ли одинъ и тотъ же актеръ появляться нѣсколько разъ въ одной и той же картинѣ. Казалось бы, ему ли не проявить строгости и въ отношеніи требованія о единствѣ декораціи. Но вмѣсто того ученый

аббатъ обнаруживалъ въ этомъ вопросѣ очень большую сговорчивость. «Единство мѣста состоитъ въ томъ, что мѣсто дѣйствія остается то же съ начала и до конца пьесы», говорилъ онъ. И изъ этой общей формулировки никакъ нельзя понять, является ли Обиньякъ противникомъ сложной декораціи или, наоборотъ, вполнѣ допускаетъ ее и протестуетъ лишь противъ перемѣнъ въ каждомъ отдѣльномъ актѣ. Но дальнѣйшія строки «Практики театра» уже не оставляютъ никакихъ сомнѣній въ идеалахъ ея автора. Обиньякъ не требуетъ непремѣнно одного плана, а лишь рекомендуетъ «не сближать на сценѣ мѣста столь отдаленныя, что зрителю трудно пріучить глазъ къ общему виду декораціи». «Страны различныя по своему климату», болѣе точно формулировалъ то же положеніе ля Менардьеръ. Требованья очень скромныя, а между тѣмъ ихъ высказывали настоящіе классики, которые строкой выше метали громы и молніи противъ былого обычая «помѣщать въ одномъ углу театра Францію, въ другомъ Турцію, а посерединѣ Испанію».

Но если такъ не требовательны были сторонники теоріи единствъ, то можно думать, что говорили тѣ, кто не считалъ для себя обязательнымъ вѣру въ ея непогрѣшимость. Одинъ изъ такихъ вольнодумцевъ, Бальзакъ, въ отвѣтъ на напалки Скюдри на Корнеля совершенно уклонялся отъ спора о Піитикѣ и съ необычайной для того времени смѣлостью говорилъ: «Если Корнель добился успѣха не смотря на нарушеніе правилъ искусства, то это означаетъ лишь то, что онъ владѣетъ какой-то тайной, которая выше самаго искусства.... Знать искусство нравиться (т. е. умѣть писать согласно поэтическимъ руководствамъ) меньшая заслуга, чѣмъ сумѣть понравиться, творя по личному произволу». Этотъ призывъ свободно отдаваться впечатлѣнію и не подходить къ образцамъ искусства съ мѣркою предвзятыхъ правилъ такъ близокъ намъ теперь, но онъ казался слишкомъ новымъ въ ту эпоху, когда слова «прекрасное произведеніе» и «произведеніе, написанное по правиламъ» считались синонимами.

Трудно, впрочемъ, сказать, уцѣлѣла ли бы искусственная постройка французскихъ теоретиковъ сцены, если бы самъ Корнель сталъ на ту же

Г-ЖА ПОТОЦКАЯ ВЪ РОЛИ ФРОСИ И Г. ПЕТРОВСКІЙ ВЪ РОЛИ АРЕФЬЕВА-ОТЦА.
«АССАМБЛЕЯ» КОМЕДІЯ П. ГНѢДИЧА НА СЦЕНѢ АЛЕКСАНДРИНСКАГО ТЕАТРА.

точку зрѣнія, на которой стояли его пламенные защитники. Но поэтъ не пошелъ по этому пути, и мы сдѣлали бы большую ошибку, если бы стали объяснять это недостаткомъ мужества.

Каковы были взгляды Корнеля на театръ? Въ молодые годы онъ не шелъ, повидимому, въ своихъ требованіяхъ дальше Обиньяка и о томъ времени, когда писалъ свою первую пьесу, трагикомедію «Melite», впослѣдствіи говорилъ: «Я всегда чувствовалъ отвращеніе къ той безпорядочности, съ какой помѣщаютъ драматурги на той же сценѣ Парижъ, Римъ и Константинополь и со своей стороны ограничивалъ мѣсто дѣйствія предѣлами одного города». Но въ этихъ предѣлахъ драматургъ вполнѣ допускалъ сложность декораціи и если, напримѣръ, онъ писалъ: «Сцена представляетъ королевскій замокъ, расположенный близъ лѣса», то это означало, что на подмосткахъ будетъ фигурировать и замокъ и лѣсъ. Въ сложной четырехъ-планной декораціи былъ поставленъ и «Сидъ» [1]).

Все это указываетъ на колебанія Корнеля-драматурга. И это впечатлѣніе неопредѣленности не разсѣивается и въ ту минуту, когда мы знакомимся съ теоретическими трудами писателя. Весь матеріалъ этого рода носитъ до того сбивчивый характеръ, что если не знать послѣднихъ трудовъ поэта, нельзя никакъ рѣшить, имѣемъ ли мы дѣло съ проповѣдью романтической вольности или наоборотъ съ защитой классицизма. Начать съ того, что въ своемъ «Разговорѣ о трехъ единствахъ» Корнель высказываетъ то замѣчаніе о единствѣ времени, которое совершенно лишаетъ возможности отстаивать этотъ принципъ во имя реализма. «Если драма сводится къ подражанію, если она есть не что иное какъ картина людскихъ поступковъ, то, конечно, она будетъ тѣмъ лучше, чѣмъ ближе подходитъ копія къ оригиналу», говоритъ онъ и затѣмъ съ неумолимой логикой заключаетъ: «Если представленіе длится два часа, то оно всего

---

[1]) Любопытное явленіе! Когда то Гарди прикрывалъ единство мнимой сложностью. Теперь, наоборомъ, драматурги подъ видомъ единой декораціи скрывали нѣсколько плановъ. Любимымъ пріемомъ этого рода являлась постановка дворцоваго зала, въ которомъ то и дѣло откидывались драпри, открывая видъ на площадь, улицу или другой залъ,

вѣрнѣе будетъ отражать натуру тогда, когда и дѣйствіе имъ изображаемое можетъ совершиться въ тотъ же самый срокъ». Въ этихъ словахъ чувствуется насмѣшливое reductio ad absurdum всей теоріи единствъ. И Корнель не стѣсняется показать, что именно такова и есть его цѣль. «Не будемъ поэтому ограничиваться двѣнадцатью или двадцатью четырьмя часами, но будемъ лишь стремиться къ возможной сжатости», приглашаетъ онъ.

Легко послѣ этого понять, какъ принужденно звучитъ дальнѣйшая оговорка поэта о томъ, что не стоитъ всетаки переступать двадцать четыре часа изъ страха впасть въ полную произвольность. Она кажется тѣмъ болѣе непонятной, что Корнель тутъ же устанавливаетъ теорію антрактовъ. «Во время нихъ можетъ протекать условно долгій срокъ» говоритъ онъ. Но развѣ это не есть то самое положеніе, которое отличаетъ романтизмъ отъ классицизма. Вѣдь мы и теперь готовы смѣяться, когда герой пьесы уходитъ со сцены робкимъ юношей и сейчасъ же возвращается тріумфаторомъ, совершившимъ цѣлый рядъ подвиговъ. Намъ кажется страннымъ нарушеніе закона времени въ предѣлахъ одной картины, но если все это произошло въ антрактѣ, мы не станемъ претендовать на то, что авторъ вновь показалъ намъ дѣйствующихъ лицъ черезъ добрый десятокъ лѣтъ. Корнель даетъ въ своемъ трактатѣ все наиболѣе цѣнное для теоріи романтизма. Когда читаешь его, то и дѣло начинаетъ казаться, что авторъ подошелъ къ той послѣдней грани, перейдя которую онъ могъ бы совсѣмъ иначе защищать свою лучшую трагедію.... и вдругъ нить строго логическихъ доводовъ круто обрывается и у поэта вмѣсто рѣшительныхъ заключеній вырывается лишь смущенное «а все таки». Какое то внѣшнее условіе неустанно вліяло на строй разсужденй писателя и его мысль безпомощно билась въ заколдованномъ кругу противорѣчій. Но повторяемъ еще разъ—этимъ внѣшнимъ условіемъ никакъ не могла явиться зависимость поэта отъ измышленій чуждыхъ театру людей. Причину и на этотъ разъ надо искать ближе,—все въ тѣхъ же, казалось бы столь безразличныхъ для существа дѣла, вопросахъ театральной техники.

Г. ХОДОТОВЪ ВЪ РОЛИ ПЕХТЕРЕВА.
«АССАМБЛЕЯ» КОМЕДІЯ П. П. ГНѢДИЧА НА СЦЕНѢ АЛЕКСАНДРИНСКАГО ТЕАТРА.

И тутъ намъ опять приходится вспомнить о знаменательномъ днѣ первой постановки «Сида».

Успѣхъ этой пьесы былъ поистинѣ неслыханный. По свидѣтельству «историка академіи», трудно было и вообразить, съ какимъ восторгомъ приняли это произведеніе и дворъ и публика. Его смотрѣли по нѣскольку разъ, вѣчно о немъ толковали, заучивали наизусть, заставляли заучивать дѣтей и во многихъ мѣстахъ слова: «прекрасно, какъ Сидъ» сдѣлались поговоркой [1]). Этотъ успѣхъ вызвалъ недовольство въ томъ кругу, который группировался около всесильнаго Ришелье. Кардиналъ-драматургъ не могъ примириться съ торжествомъ молодого поэта и вооружилъ противъ него и отдѣльныхъ писателей и Академію. Но за шумомъ возгорѣвшейся полемики отъ историковъ скрылось одно въ высшей степени знаменательное событіе. Дѣло въ томъ, что наплывъ публики въ знаменательный день перваго представленія «Сида» заставилъ дирекцію театра прибѣгнуть къ очень рискованному пріему—предложить избраннымъ посѣтителямъ помѣститься на сценѣ и эта крайне стѣснительная мѣра не замедлила войти въ привычку. Разъ покрасовавшись на виду у партера, маркизы и виконты уже не захотѣли отказаться отъ этой привиллегіи и съ тѣхъ поръ двойной рядъ кафтановъ почти сплошнымъ кольцомъ окружилъ дѣйствующихъ лицъ. Зрителямъ уже не были видны боковые планы декораціи, передъ ними открывался одинъ лишь задній планъ и такимъ образомъ на сценѣ волей неволей водворялось единство.

Отсюда же и то особое вліяніе, которое стали оказывать на театръ сбивчивыя теоріи семнадцатаго вѣка. Ихъ разрѣшеніе ставить сложную декорацію не могло быть использовано драматургами, а всѣ рѣчи о единствѣ мѣста невольно превращались въ защиту единства сцены, не мѣняющей своего вида на протяженіи всего спектакля. Принципамъ романтическаго театра былъ нанесенъ двойной ударъ и строгій классицизмъ праздновалъ свою нежданную побѣду. Говоримъ нежданную, такъ какъ

---

[1]) Pellison «Histoire de l'Académie».

успѣхъ превзошелъ самыя смѣлыя надежды классиковъ и позднѣйшіе драматурги, какъ, напримѣръ, Расинъ, по вполнѣ понятнымъ для насъ причинамъ, отказывались отъ тѣхъ уступокъ, на которыя шелъ снисходительный аббатъ Обиньякъ.

Такова картина литературно-театральной реформы семнадцатаго вѣка, установленная трудами историковъ театра. Ихъ задача была тѣмъ болѣе трудной, что общая критика, не считавшаяся съ вопросами сцены, допускала цѣлый рядъ ошибокъ. Долго полагали, что уже первые классики безпрепятственно овладѣли театромъ и торжествовали до той поры, пока не явился Гарди. Но Ригаль цѣлымъ рядомъ изысканій установилъ и непрерывную жизнь стараго искусства, которое не хотѣло сдаваться безъ долгаго, болѣе чѣмъ вѣкового, сопротивленія, и особую роль романтика Гарди. Процессъ театральной реформы представляется намъ послѣ всего этого болѣе сложнымъ. Но это же даетъ намъ увѣренность и въ лучшемъ будущемъ современнаго искусства. Пусть робко замерли гордые призывы новаторовъ. Это не отнимаетъ надежды на ихъ конечное торжество. Въ лагерѣ тѣхъ, кто является еще хозяиномъ положенія, далеко не все спокойно. Тамъ идутъ на уступки, отказываются отъ прежнихъ позицій и каждымъ шагомъ показываютъ, что уже начался процессъ медленной, но неуклонной эволюціи. Скучно и трудно слѣдить за ея едва замѣтными шагами. Но кто знаетъ ея конечные пути? Быть можетъ, они со временемъ приведутъ насъ къ той желанной цѣли, которая кажется теперь давно забытымъ литературнымъ мечтаніемъ.

ИЗЪ НЕИЗДАННЫХЪ ПИСЕМЪ Н. А. РИМСКАГО-КОРСАКОВА.

НИК. ФИНДЕЙЗЕНА.

ОЛЬШОЙ интересъ, возбужденный автобіографической «Лѣтописью» Римскаго-Корсакова, вызвалъ появленіе въ печати цѣлаго ряда писемъ покойнаго композитора, рисующихъ его отношенія къ современникамъ или къ тѣмъ или инымъ вопросамъ искусства. Такъ, напримѣръ, опубликована любопытная переписка автора «Садко» съ его единомышленникомъ по новой русской школѣ, В. В. Стасовымъ, и рядъ писемъ къ другимъ лицамъ. Конечно, покуда, это только *начало* выдающагося біографическаго матеріала одного изъ крупнѣйшихъ русскихъ художниковъ, такъ какъ, повидимому, вся переписка его можетъ составить нѣсколько томовъ: Римскій-Корсаковъ, насколько мнѣ извѣстно, переписывался со многими и въ своей перепискѣ былъ человѣкъ обязательный.

Въ моемъ распоряженіи находится болѣе 100 писемъ автора «Садко», въ томъ числѣ переписка съ его любимымъ ученикомъ и другомъ А. К. Лядовымъ и М. М. Ипполитовымъ-Ивановымъ, бывшимъ, въ свое время, дирижеромъ Московской частной оперы, поставившей впервые многія оперы Римскаго-Корсакова второй половины его творческой дѣятельности. Печатаемыя здѣсь извлеченія изъ писемъ Николая Андреевича къ послѣднему являются любопытнымъ автобіографическимъ матеріаломъ и лучше многихъ разъясненій и характеристикъ открываютъ намъ своеобразную и выдающуюся личность покойнаго художника.

Переписка Римскаго-Корсакова съ М. М. Ипполитовымъ-Ивановымъ началась съ 80-хъ годовъ, когда адресатъ композитора былъ капельмейстеромъ опернаго театра въ Тифлисѣ, а самъ Николай Андреевичъ, жившій

въ то время въ С.-Петербургѣ (на Владимірской ул. № 8, кв. 5), еще находился на службѣ Морского вѣдомства и только что былъ приглашенъ инспекторомъ въ Придворную Пѣвческую Капеллу, управляющимъ которой, незадолго передъ тѣмъ, былъ назначенъ покойный М. А. Балакиревъ. Одно изъ первыхъ любопытныхъ писемъ этого періода именно касается подробностей увольненія Римскаго-Корсакова отъ должности инспектора военныхъ оркестровъ флота. Объясняя свое долгое молчаніе въ отвѣтъ на письмо М. М. Ипполитова-Иванова совершенно несвойственными Николаю Андреевичу «непростительной медлительностью и склонностью къ лѣни», онъ пишетъ своему корреспонденту (17 марта 1884 г.):

...«Впрочемъ, медленноходность моя сама по себѣ, а съ другой стороны и занятъ я все это время былъ ужасно. Много было дѣла съ Капеллой, а сверхъ того привязалось еще дѣло объ упраздненіи моей должности инспектора Муз. Хоровъ Морского Вѣдомства. Управляющему Шестакову загорѣлось упразднить меня немедленно въ виду экономіи (!?). Онъ хотѣлъ это сдѣлать прямо помимо Государя, заставивъ меня обѣщаніемъ льготъ самого попроситься въ отставку. Я не захотѣлъ и вотъ наконецъ по всеподданнѣйшему докладу, мое упраздненіе состоялось и послѣ завтра выйдетъ объ этомъ приказъ по Морскому Вѣдомству. Тѣмъ временемъ мнѣ пришлось многое привести въ порядокъ по Школѣ музыкантовъ 8-го Экипажа и по библіотекѣ Музыкантскихъ хоровъ для аккуратной сдачи дѣлъ— вотъ я и захлопотался. Упразднивъ мою должность, Шестаковъ сберегъ министерству 2800 руб., а вмѣстѣ съ тѣмъ и меня избавилъ отъ излишней траты на всякія житейскія прихоти этими 2800 руб. и слѣдовательно оставилъ меня на жалованьи отъ Капеллы и Консерваторіи; ну это не бѣда—справлюсь. Дѣла по Капеллѣ идутъ изрядно, по Консерваторіи заурядно, а по композиціи совсѣмъ дрянно. Пишу отъ времени до времени духовныя піесы,—а это вѣдь музыка весьма условная, какъ вы знаете. Довольно много сдѣлалъ переложеній: изъ Обихода,—этимъ болѣе доволенъ, но всетаки такое творчество мало удовлетворяетъ. На дняхъ былъ концертъ Безплатной школы. Исполнялись отрывки изъ Хованщины и мой форте-

піанный концертъ. Хованщиной я очень доволенъ, а концертъ звучитъ сносно, но довольно коротокъ. Пишутъ нынче въ Питерѣ мало; одинъ Глазуновъ не отстаетъ. На 6 недѣлѣ будетъ проба его новыхъ вещей въ оркестрѣ, нарочно для этого приглашаемомъ; ужасно интересно»!.. [1]).

Въ томъ же письмѣ Ник. Андр. интересуется и постановкой его оперы въ Тифлисѣ. «Будетъ-ли опера въ Тифлисѣ въ будущемъ сезонѣ?— спрашиваетъ онъ. Будутъ ли давать *Майскую ночь*? Интересно было бы знать собирается ли Питоевъ [2]) что-нибудь мнѣ платить за нее; не знаю какъ бы его объ этомъ выспросить»...

Послѣ «Снѣгурочки», какъ извѣстно, въ оперномъ творчествѣ Римскаго-Корсакова наступилъ довольно продолжительный перерывъ. Слѣдующія оперы его, «Млада» (1893) и «Ночь передъ Рождествомъ» (1895), по сложности своей постановки, не были пригодны для тогдашнихъ частныхъ оперныхъ сценъ. Въ это время корреспондентъ Николая Андреевича переселился въ Москву, гдѣ въ 1893 г. занялъ мѣсто профессора (а затѣмъ и директора) Консерваторіи, а въ 1899 г. былъ приглашенъ дирижеромъ въ Московскую частную оперу. Съ этого періода возобновляется переписка между нимъ и петербургскимъ композиторомъ, тѣмъ болѣе что дальнѣйшія оперы его, начиная съ «Садко» (1897), начали совершать свое побѣдное шествіе именно на сценѣ Частной оперы въ Москвѣ. Небольшія промежуточныя письма Н. А. имѣютъ болѣе или менѣе частный характеръ.

20 октября 1899 г. въ Московской частной оперѣ впервые была поставлена «Царская невѣста». Вскорѣ послѣ крупнаго успѣха оперы композиторъ написалъ дополнительную къ ней *арію Лыкова* и по этому поводу обращается къ М. М. Ипполитову-Иванову со слѣдующимъ письмомъ (14 декабря 1899 г.):

---

[1]) «Репетиція сочиненій Глазунова», оказавшаяся зародышемъ будущихъ Русскихъ симфоническихъ концертовъ, была устроена 27 марта 1884 г.] въ залѣ Петропавловскаго нѣмецкаго училища, на средства М. П. Бѣляева. Этой «Репетиціей» дирижировали Римскій-Корсаковъ и Г. О. Дютшъ.

[2]) И. Е. Питоевъ—тогдашній директоръ Тифлисскаго театра.

«Вмѣстѣ съ симъ посылаю на ваше имя заказной бандеролью написанную мною вновь Арію Лыкова для 3-го дѣйствія Царской невѣсты (между словами «Неужели Дуняша? Быть не можетъ» и «Вѣдь я же говорилъ тебѣ: не надо»). Въ бытность мою въ Москвѣ [1]) я говорилъ съ А. В. Секаръ-Рожанскимъ о желательности аріи въ этомъ мѣстѣ. Если онъ не совсѣмъ покинулъ партію Лыкова, то пусть выучитъ и поетъ ее. Арію посылаю вамъ въ видѣ оркестровой партитуры съ подписаннымъ внизу клавираусцугомъ. Прикажите, если возможно, сейчасъ же выписать клавиръ съ голосомъ для Секара, а вслѣдъ за тѣмъ росписать оркестровыя партіи на листочки, чтобы можно было ихъ вложить въ общія партіи оперы. Партитура написана на бумагѣ такого формата, что ее удобно вложить въ вашу оркестровую партитуру для дирижированья. Высылая арію въ этотъ моментъ, я разсчитываю, что она можетъ быть выучена Секаромъ (такъ какъ она не трудна) и прорепетирована съ оркестромъ до начала праздничныхъ дневныхъ спектаклей и слѣдовательно, начиная съ праздниковъ, можетъ уже быть исполняема на сценѣ. Пробѣгите партитуру глазами и вы увидите, что арія легка и удобна для всѣхъ, и за симъ дайте наставленіе копіисту. Если бъ Царскую невѣсту (съ аріей Лыкова) вы могли бы дать 28 или 29 декабря, или 2-го, 3-го, 4-го или 5-го января, то я бы можетъ быть пріѣхалъ на денекъ въ Москву послушать разокъ свою оперу съ прибавкой».

О «Царской невѣстѣ» идетъ рѣчь и въ слѣдующемъ письмѣ (4 февраля 1900 г.):

«До меня дошелъ слухъ, что вы колеблетесь въ намѣреніи ѣхать въ Кіевъ вмѣстѣ съ частной оперой. Впрочемъ, въ бытность мою въ Москвѣ вы уже высказывали мнѣ однажды свои сомнѣнія по этому поводу. Въ настоящую же минуту въ виду дошедшихъ до меня случайно подтвержденій о вашихъ колебаніяхъ, я не могу не обратиться къ вамъ со словами: «на кого ты насъ покидаешь, отецъ нашъ!» (съ музыкой изъ Бориса). Но

[1]) Римскій-Корсаковъ присутствовалъ при каждой первой постановкѣ своихъ оперъ въ Москвѣ.

шутки въ сторону: неужели вы покинете мою Царскую невѣсту и моего Садко и не покажите ихъ въ томъ надлежащемъ видѣ, которымъ они обязаны вамъ, Кіеву—городу?—Вотъ напр. въ Харьковѣ Царская невѣста далеко не пользуется тѣмъ успѣхомъ, какъ въ Москвѣ. Глубокомысленные критики пишутъ даже: «Это *понятно,* такъ какъ въ этой оперѣ Р.-К. вернулся къ закругленнымъ формамъ, не свойственнымъ его таланту». Подумаешь, какой Харьковъ передовой городъ по сравненію съ Москвой; имъ поди-ко чуть-ли не Тристана съ Изольдой надо! А дѣло объяснить можно проще: просто неважно исполняютъ, что замѣтно и по рецензіямъ»...

Въ томъ же 1900 г. Римскій-Корсаковъ еще разъ возвращается къ «Царской невѣстѣ», въ это время поставленной впервые въ Петербургѣ (въ Панаевскомъ театрѣ, 2 марта, въ частной антрепризѣ кн. Церетели), и, попутно, касается только что передъ тѣмъ законченной оперы «Сказка о царѣ Салтанѣ».

«Клавиръ Салтана будетъ готовъ къ іюню (пишетъ Н. А. 2 апрѣля 1900 г.). Распоряжусь, чтобъ таковой былъ вамъ высланъ Бесселемъ, если меня самого здѣсь въ то время не будетъ. Сообщите вашъ будущій лѣтній адресъ.—Жаль, что въ Кіевѣ дѣла у частной оперы идутъ неважно. Царская невѣста у Церетели идетъ довольно исправно. Марѳа хороша, Грязной хорошъ, оркестръ малъ (36 челов.). Срепетовано порядочно, но возмутительно то, что пропускаютъ секстетъ и квинтетъ надъ лежащей въ обморокѣ Марѳой. Причина та, что торопились ставить и потому хотѣли сократить работу. Чортъ знаетъ что такое!»..

Слѣдующія письма Римскаго-Корсакова касаются постановки «Сказки о царѣ Салтанѣ», данной впервые въ театрѣ Солодовникова 21 октября 1900 г.

«Я очень радъ, пишетъ Н. А. 13 сентября, тому, что постановка Салтана отложена до октября: такъ будетъ лучше и матеріалъ поспѣетъ во время, и партіи инструментальныхъ №№ нѣтъ надобности отдѣлять отъ полныхъ партій оперы. Но вотъ вамъ моя покорнѣйшая просьба: *28 октября* (суббота) у меня въ Петербургѣ 1-й Русскій Симфоническій концертъ; ему предшествуютъ 3 репетиціи: во вторникъ, 24, въ четвергъ, 25,

и въ пятницу, 27 октября. Я просилъ бы васъ дать Салтана *не позже воскресенья, 22 октября*, чтобы, уѣхавъ изъ Москвы въ понедѣльникъ съ почтовымъ поѣздомъ, я бы могъ въ 9 час. утра во вторникъ быть уже на репетиціи концерта. Въ крайнемъ случаѣ 1-я репетиція концерта могла бы быть отложена до среды (25 октября), но это мало желательно, такъ какъ оркестръ въ Петербургѣ привыкъ ко вторникамъ, четвергамъ и пятницамъ и, кромѣ того, по средамъ всегда бываетъ тяжелая репетиція въ 12 ч. въ театрѣ. Если вы дадите Салтана 22 октября, то я прослушаю его 1 разъ,— если раньше, то можетъ быть, и 2 раза... Хотѣлось бы во время моего пребыванія въ Москвѣ услыхать *Асю* [1]) и если удобно будетъ, то и *Царскую невѣсту*. Если возможно, устройте это. Вы назвали въ письмѣ Салтана «книгою чудесъ»; мнѣ кажется, что это слишкомъ сильно и я предлагаю замѣнить это «Руководствомъ къ фокусамъ». Хотя это и не прямое ваше дѣло, но, прошу васъ, позаботьтесь и скажите, кому слѣдуетъ, чтобы антрактъ между 1-й и 2-й картинами III-го дѣйствія былъ по возможности короче. Тоже и антрактъ между 1 и 2 картинами IV дѣйствія. Въ этомъ послѣднемъ случаѣ слѣдуетъ оркестровый № начать сейчасъ же по спускѣ занавѣса послѣ 1-й картины, чтобы плотники могли начать свою работу на сценѣ во время музыки, а ужъ если нужна пауза, то она будетъ послѣ оркестроваго №.—Хотѣлось бы на этотъ разъ (и считаю это необходимымъ) устроить продажу либретто Салтана въ театрѣ во время представленій, а то прислуга продаетъ сокращенныя либретто (ужасное зло!), а настоящихъ либретто нѣтъ [2]). Говорю это не для поддержки коммерціи Бесселя, который тоже объ этомъ хлопочетъ, но чисто для опернаго дѣла и для искусства. Чтеніе полныхъ либреттъ публикою мы, сочинители, должны поощрять для нашей собственной пользы».

Въ сезонѣ 1900—1901 г. Римскій-Корсаковъ отказался отъ дирижированія Русскими Симфоническими концертами, хотя и остался ихъ главнымъ

---

[1]) Опера М. М. Ипполитова-Иванова, поставленная въ театрѣ Салодовникова въ этомъ сезонѣ.

[2]) «Сказка о царѣ Салтанѣ» была издана фирмой В. Бессель и К°.

Г. ШАПОВАЛЕНКО ВЪ РОЛИ СЕНАТСКАГО ПИСЦА.
«АССАМБЛЕЯ» КОМЕДІЯ П. П. ГНѢДИЧА НА СЦЕНѢ АЛЕКСАНДРИНСКАГО ТЕАТРА.

распорядителемъ. Въ своей «Лѣтописи» онъ такъ объясняетъ это обстоятельство: «дирижированіе перестало меня привлекать; впередъ я въ этой области идти не могъ, для этого я былъ слишкомъ старъ, полнаго удовлетворенія въ смыслѣ дирижированія Р. С. концерты не давали»...

— «Я имѣю въ виду, сообщаетъ Н. А. 23 сентября 1900 г. М. М. Ипполитову-Иванову, отказаться отъ дирижировки Русскими симф. концертами и передать ихъ другимъ, поэтому я *не буду стѣсненъ* срокомъ 22-го октября, какъ я писалъ вамъ ранѣе, но думаю, что, во всякомъ случаѣ, хорошо было бы дать Салтана 20-го, но не позже. Если у васъ ничто не измѣнилось, то Ася пойдетъ 27-го и такъ какъ только охотникамъ не слѣдуетъ желать успѣха, а композиторамъ это не вредитъ, то и желаю автору этой оперы полнаго успѣха вообще и въ частности удачнаго 1-го спектакля».

Слѣдующая опера Римскаго-Корсакова «Сервилія» была принята къ постановкѣ въ Маріинскомъ театрѣ (поставлена здѣсь впервые 1 октября 1902 г.) а потому и переписка нѣсколько затормозилась. Вслѣдъ за «Сервиліей» появился «Кащей Безсмертный», предназначавшійся для Москвы. Этой оперѣ и посвящено слѣдующее письмо композитора 16/29 іюня 1902 г. изъ Гейдельберга, гдѣ Римскій-Корсаковъ провелъ съ семьею большую часть лѣта.

«Радуюсь тому, писалъ Н. А., что Моск. частная опера будетъ существовать и существовать подъ вашимъ главенствомъ; радуюсь за Москву и за искусство вообще, а по отношенію къ себѣ буду весьма радъ, если мой Кащей вамъ пригодится. Скажу вамъ о немъ нѣсколько словъ! Онъ въ 3-хъ картинахъ (въ одномъ дѣйствіи) безъ перерыва музыки. Декораціи надо разсчитать такъ, чтобъ давать дѣйствительно безъ перерыва. 1-я картина дворъ и теремъ Кащея съ частоколомъ, на которыхъ виднѣются черепа. Въ концѣ картины снѣжная мятель. 2-я картина—чудесный садъ на берегу моря у терема Кащеевны. 3-я картина—декорація 1-й, но въ концѣ дѣйствія распахиваются ворота и видна зеленая лужайка; кромѣ того, голыя или покрытыя осенней листвой деревья распускаются, зеленѣютъ и закрываютъ черепа. Въ этой картинѣ Кащеевна (дочь своего отца) пре-

вращается въ прекрасную плакучую иву. Въ 1-й и 2-й картинахъ есть полетъ Бури-богатыря, который надо сдѣлать съ помощью простой телѣжки (забылъ, какъ это называется), словомъ, горизонтальный. Всѣ три картины происходятъ ночью, только подъ конецъ разсвѣтаетъ. Во 2-й картинѣ—горящіе цвѣты: красные маки и блѣдно-лиловая белена. По моему, 1-я и 3-я декораціи должны быть глубокія, а 2-я болѣе мелкая. Надо избѣгать по возможности построекъ и практикаблей, а разсчитывать на письмо и перспективу. Вся длина оперы 1 ч. 15 м. Въ томъ числѣ два раза на промежуточную музыку для перемѣнъ декорацій отъ 2-хъ до 3-хъ минутъ Оркестръ обыкновенный (съ тубой и арфой) Ob. II онъ же Cor. ingl. Clar. II—онъ же Clar. basso; Fagotto II—онъ же Contrafagotto (что весьма и весьма желательно); Piccolo отдѣльно. Хору работы мало: только закулисный хоръ въ концѣ 1-й картины и 2 фразы (тоже за кулисами) въ концѣ оперы [1]).

Солисты:

Кащей—теноръ . . . . . желательно Шкафера.
Кащеевна—м.-сопр. . . . . непремѣнно Петрову.
Иванъ-Королевичъ—баритонъ . . . . . ?
Царевна—сопрано . . . . . непрем. Н. И. Забѣла.
Буря-богатырь—басъ . . . . . только не Б***

Пѣнія много, много. Интервалы довольно трудные. Гармонія весьма пряная,—почти декадентская».

«Съ чѣмъ вы его ухитритесь давать? Врядъ-ли къ концу октября можетъ поспѣть матерьялъ... Теперь гравируются и клавиръ, и партитура. Впрочемъ, это дѣло Бесселя и вы обратитесь къ нему съ вопросами о времени изготовленія. Возобновленію Снѣгурочки весьма радъ; вотъ ее можете назначить на октябрь. Что дѣлать, если нельзя намъ давать пока по новому изданію [2]),—то давайте по старому. Сдѣлайте только хорошія репетиціи оркестровыя, какъ заново. Если вздумаете отвѣтить, то мой

---

[1]) Можно не учить наизусть. *(Прим. Р.-Корсакова).*

[2]) Въ это время вышло новое изданіе партитуры «Снѣгурочка».

адресъ: Heidelberg (Baden) Handschuhsheim, Villa Orotava 48. Nicolas Rimsky-Korssakow».

Слѣдующее письмо Н. А. явилось отвѣтомъ на письмо его корреспондента. Въ немъ композиторъ снова возвращается къ постановкѣ своихъ оперъ въ Москвѣ.

«Ваше письмо получилъ сегодня (пишетъ Н. А. 23 іюня изъ Гейдельберга). Радуюсь, что Снѣгурочка пойдетъ по новому нотному матерьялу. Радуюсь не только за себя, но и за васъ. Я знаю ваши партіи Снѣгурочки, ибо самъ по нимъ проходилъ и дирижировалъ [1]. Партіи эти—такой ужасъ и такая гадость. Исчеркано, измазано все; понять ничего нельзя. Сколько я выправилъ ошибокъ и сколько ихъ навѣрно еще осталось. Въ послѣднемъ хорѣ сдѣлана невѣрная группировка какимъ-то капельмейстеромъ, такъ что играть невозможно. Въ партіи англ. рожка въ послѣднемъ дѣйствіи путаница такая, что оборони Богъ! и т. д. и т. д. Разницы съ прежнимъ изданіемъ большой нѣтъ. Есть нѣкоторыя купюры и маленькое измѣненіе въ партіи *Весны* и женскомъ хорѣ въ началѣ пролога (послѣ пляски птицъ). Въ партіи самой Снѣгурочки есть крошечныя измѣненія, которыя Н. Ив. Забѣла знаетъ. Вообще нѣкоторыя измѣненія уже были примѣнены мною при постановкѣ оперы при С. И. Мамонтовѣ въ Петербургѣ. Если N. лѣнива разучивать, то какъ-же она сладитъ съ Кащеевной? Эта партія претрудная. Вообще предупреждаю: Кащей очень труденъ по интерваламъ, несмотря на то, что тамъ есть дуэты въ терціяхъ и секстахъ (это въ наше то время!). Вообще, вы часто будете меня поминать лихомъ, когда будете разучивать эту оперу. Позовите меня на самую черновую работу ужъ очень мнѣ любопытно. Что вамъ сказать о мысли вашей давать Кащея съ Майской ночью? Думаю, что спектакль выйдетъ черезчуръ великъ. Майская ночь одна дѣлаетъ хоть и короткій, а все же спектакль. Можно дать его и съ Майской ночью, но сначала Кащея, а потомъ

---

[1]) Въ Петербургѣ, во время гастрольныхъ спектаклей Московской Частной оперы С. И. Мамонтова въ театрѣ Консерваторіи (въ Великомъ посту 1898 г.) Н. А. Римскій-Корсаковъ дирижировалъ «Снѣгурочкой».

Ночь, которая свѣтлѣе и легче къ воспріятію. Съ Кащея надо начинать. Но надо придумать и что нибудь другое съ чѣмъ его давать. Хорошо бы съ Моцартомъ [1]) или съ Каменнымъ гостемъ [2]), да эти вещи у васъ нейдутъ. Не пригодится-ли Градъ Китежъ—Василенки. (Я слышалъ, что онъ у васъ пойдетъ). *Ася* чуть-ли не короче Майской ночи. Можно давать Кащея съ Іолантой (кабы у васъ шла), а также съ двумя актами какой-нибудь извѣстной оперы въ родѣ Фауста.—Скомороха [3]) поставить слѣдовало-бы. Спасибо за обѣщаніе К-фагота. А. М. Васнецову втолкуйте чтобы могли бы быть почти что чистыя перемѣны декорацій. Антрактовой музыки отъ 2 до 3 минутъ».

Рядъ дальнѣйшихъ писемъ и записокъ композитора посвященъ все той-же постановкѣ «Кащея безсмертнаго». Наиболѣе любопытнымъ изъ нихъ является слѣдующее письмо, 20 ноября 1902 г., уже незадолго до дня 1-го представленія оперы къ Москвѣ (12 декабря):

«Письмо ваше меня крайне огорчило. Бурю будетъ пѣть баритонъ. Партію эту долженъ пѣть настоящій басъ, такъ какъ низкія ноты (которыми нынѣшніе баритоны не обладаютъ) очень важны для нея. Кромѣ того баритонъ въ оперѣ уже есть и каково же будетъ тріо въ концѣ 2-й картины, если нижній голосъ будетъ пѣть баритонъ! Басовый тембръ необходимъ для Бури: партія эта должна звучать дико и неистово, что у баритона не выйдетъ. Я измѣнилъ нѣсколько верхнія *fa* и *mi*, и пунктировалъ 8-й ниже нѣкоторыя фразы и экземпляръ съ такими передѣлками завтра же высылаю вамъ. Если въ такомъ видѣ откажутся пѣть ваши гг. басы,—то это можетъ произойти отъ двухъ причинъ: 1) по капризу или нежеланію гг. басовъ; 2) по тому [что] и въ такомъ постыдно-пунктированномъ видѣ партія эта все-таки дѣйствительно негодна для баса. *Въ первомъ случаѣ* надо отложить представленіе и поискать другихъ басовъ или отложить въ крайнемъ случаѣ оперу до слѣдующаго сезона;

---

[1]) Т. е. съ оперой «Моцартъ и Сальери» Римскаго-Корсакова.

[2]) Опера Даргомыжскаго.

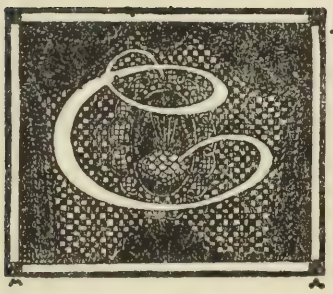
[3]) Опера П. И. Бларамберга.

Г. СУХАРЕВЪ ВЪ РОЛИ НАРТОВА.
«АССАМБЛЕЯ» КОМЕДІЯ П. ГНѢДИЧА НА СЦЕНѢ АЛЕКСАНДРИНСКАГО ТЕАТРА.

во второмъ случаѣ—да будетъ мнѣ стыдно, что я на старости лѣтъ разучился писать для баса. Никогда этого не случалось по сю пору, чтобы что-либо изъ моихъ сочиненій оказывалось неудобоисполнимо для голоса или инструмента. Повторяю да будетъ мнѣ стыдно и я со стыда и на глаза не покажусь, а дѣло предаю вашей компетентности. Пусть поютъ баритоны. «Veto» у меня поютъ и провозглашаютъ только въ Сервиліи, а самъ я на него не мастеръ, особенно если чувствую вину за собой; хотя покамѣстъ отгоняю всѣми силами помышленія о винѣ [тѣхъ], которые меня огорчаютъ и вспоминаю Вотана, партіи котораго поютъ на бѣломъ свѣтѣ во многихъ мѣстахъ. Буду съ нетерпѣніемъ ждать отвѣта вашего».

Въ концѣ концовъ, недоразумѣніе благополучно было улажено, подходящій исполнитель партіи Бури былъ найденъ. Авторъ посѣтилъ и первую постановку своего «Кащея безсмертнаго», имѣвшую крупный успѣхъ. Вслѣдъ за тѣмъ и переписка между нимъ и М. М. Ипполитовымъ-Ивановымъ невольно сократилась, а затѣмъ и прекратилась, т. к. первыя постановки двухъ слѣдующихъ оперъ Н. А. Римскаго-Корсакова состоялись въ Петербургѣ, да и его корресподентъ въ это время занялъ новый и болѣе отвѣтственный постъ—директора Московской консерваторіи.

ПЕРЕПИСКА А. Н. ВЕРСТОВСКАГО СЪ А. М. ГЕДЕОНОВЫМЪ.



ЛѢДУЮЩЕЕ письмо Верстовскаго (безъ числа) является отвѣтомъ на вопросы Гедеонова. «Пріемля съ душевной признательностью изъявленное мнѣ милостивое вниманіе В. П., въ предписаніи отъ 6 февраля за № 60, и. ч. донести касательно г. Леонидова, что онъ потому не могъ быть занятъ съ 14 декабря, что онъ, какъ значится и въ рапортахъ, былъ боленъ съ 26 октября и только 20 декабря выписался изъ списка больныхъ, да если-бы и былъ здоровъ, то по самому

ходу репертуара, во время пребыванія въ Москвѣ СПб. балета, не могъ быть занятъ, потому что дни, въ которые могли быть спектакли, даваемъ былъ постоянно балетъ «Жизель», съ 4-го по 10-е представленіе, приносившій сбору преимущественно противъ всякаго другого спектакля. Оставались только два свободныхъ дня безъ балета, 17-е и 19-е декабря, которые назначены были: 17-е для бенефиса Бантышева, а 19-е—для повторенія его. При составленіи репертуара на святки, я имѣлъ непремѣнное намѣреніе дать Леонидову многое сыграть, но онъ только въ концѣ святокъ, 4-го февраля, собрался съ силами сыграть Ломоносова, который, къ сожалѣнію, далъ только 270 р. сбора. Сыгравши 9-го числа Генваря «Велизарія», а потомъ 14-го Генваря, въ бенефисъ Щепкина, небольшую роль въ «Иваное» (Рихарда, «Львиное сердце»),—онъ такъ ослабъ, что при повтореніи бенефиса Щепкина, и особенно въ «Заколдованномъ домѣ», я боялся, что онъ не кончитъ пьесы, отдыхая по получаса въ антрактахъ. Зрители ближайшихъ рядовъ креселъ, съ трудомъ могли вслушиваться въ разговоръ его и сидѣвшіе въ креслахъ наши артисты не разъ приходили на сцену предупреждать меня, что его рѣшительно не слышно! Усилившійся кашель, при малѣйшемъ жарѣ, лишалъ его подъ конецъ пьесы совершенно органа, отчего и публика вызывала игравшихъ второстепенныя роли, Нѣмчинова и Орлову, раза по три, а его прокричали нѣсколько только голосовъ послѣ перваго акта. Все это побуждало меня, сберегая его, бояться за скорое повтореніе той и другой пьесы, которыя и безъ того, будучи даны съ большимъ спектаклемъ на Большомъ театрѣ, затруднили бы и потеряли на Малой сценѣ. Что касается до Мочалова, то онъ до своего бенефиса игралъ постоянно, съ открытія театра, во время святокъ, съ 26 Декабря по 21 Генваря и сыгралъ 10 сильныхъ спектаклей, а занемогъ на другой день послѣ «Мономана», который съ перваго представленія такъ упалъ, какъ еще ни одна пьеса не падала! Не смотря на всю любовь къ нему бенефисной публики, и ему, и пьесѣ шикали, что самое и было, по его признанію, причиной его нездоровья. Повторять же подобную пьесу по выздоровленіи его, только во вторникъ на масляницѣ, я не посмѣлъ рискнуть, желая воспользоваться скорѣе тѣми

драмами, которыя, по мнѣнію моему, должны были принести гораздо болѣе выгоды сборомъ.—«Желѣзную маску» я готовилъ съ Мочаловымъ, за болѣзнію котораго, такъ какъ пьеса уже была подъ строкой, игралъ Федоръ Сахаровъ, выучившій роль въ самое короткое время и она, будучи дана 4 Февраля во 2 разъ при пятитысячномъ почти сборѣ на Большомъ театрѣ «Аскольдовой могилы», дала на Маломъ 760 р. сер., тогда какъ въ прошедшемъ году въ этотъ же самый день на масляницѣ, въ пятницу на Маломъ театрѣ было только 162 р. сер. Чтожъ касается до перваго сбору въ субботу 29 Генваря 339 р. сер., то и въ прошломъ году, при новой пьесѣ «Деревенская простота» [1]), назначенной мною въ субботу же, сбору было 370 р., изъ чего и заключаю, что субботы въ Москвѣ еще мало посѣщаемы, особенно при довольно сильномъ нѣмецкомъ спектаклѣ на Большомъ театрѣ.—Излагая здѣсь обстоятельства, нѣсколько оправдывающія можетъ быть мои дѣйствія, смѣю со всей чистою откровенностью увѣрить В. П., что употребляю всѣ силы и все умѣнье мое, чтобы только сдѣлаться достойнымъ милостей вашихъ [2]).

14 Февраля.

Вчерашняго числа былъ первый нашъ консертъ съ живыми картинами, который, по болѣзни г. Леоновой, измѣнился весь въ музыкальномъ отдѣленіи. Вмѣсто ее номеровъ, пѣли: г. Эйзерихъ изъ «Юліи и Ромео» [3]) и изъ «Жизни за Царя». Вмѣсто финала Бантышевъ пѣлъ арію съ хоромъ изъ «Агнессы». Сбору было 675 р. 40 к. сер. Картины были удачны. Въ особенности много аплодировали двумъ середнимъ картинамъ: «опасный мостъ» (г. Черкасовъ и Павлова); «Генріетта Англійская, застигнутая бурею» (г-жа Усачева, Шебеко 2-й, Логинова, Павлова и др.) изъ боковыхъ: «Перевозщица» (г. Петрова) и «Сонъ жницы» (Леонова

---

[1]) Переводная комедія съ нѣмецкаго, авторъ не извѣстенъ, шла впервые въ Спб. въ 1838 г.

[2]) Общ. Арх. М. И. Д. оп. 97/2121, д. № 10169.

[3]) Музыка Штейбельта, слова А. Волкова.

которая принята въ хористки, съ весьма интереснымъ личикомъ). Въ слѣдующемъ концертѣ, съ разрѣшенія В. П. будетъ участвовать г. Леонова. Въ субботу пріѣхала г. Степанова, которая взяла для себя 28-е число въ понедѣльникъ, полагая, что итальянскіе пѣвцы будутъ у нее участвовать.— Нынѣшній день даетъ консертъ въ Большомъ пріѣхавшій скрипачъ г. Оманъ [1]), намѣревающійся дать еще консерты, второй и третій, которыя предполагаетъ дать въ пользу г. Щепина, подъ фирмой самого Щепина, вѣроятно для того, чтобы поквитаться за скрипку, за которую Щепинъ не отдавалъ еще ему должныхъ денегъ. Въ этомъ предположеніи Оманъ пристаетъ, вѣроятно, получить и теперь и оркестръ даромъ и потому, дозволите ли допустить это предпріятіе. Сколько я слышалъ, оркестръ понялъ его намѣреніе и не хотѣлъ бы идти играть Щепину даромъ. Тѣмъ болѣе, что консертъ Щепина не по условію. Въ среду 16 числа объявленъ консертъ Г. Даллока или Шоберлехнеръ, послѣ котораго они намѣрены отправиться въ Спб. и, кажется, съ желаніемъ тамъ остаться, не знаю, для какихъ причинъ. — Г. Шицъ-Ольдози мѣняетъ дневные консерты, какъ перчатки и, наконецъ, объявила свой консертъ 21 числа въ субботу, въ которомъ едвали кто будетъ, потому что они никому не понравились.— Г. Эрмансъ все при ней и не унываетъ въ своемъ предпріятіи завести въ Москвѣ итальянскую труппу. По словамъ г. Цынскаго, который, по замѣчанію моему, какъ то похожъ на Эрманса, предлагается оставить здѣсь нѣсколько персонажей при Одесской итальянской труппы, которая отправилась изъ Одессы и пріѣдетъ въ Москву на четвертой или пятой недѣлѣ поста.—Во вторникъ 15 февраля механикъ и фокусникъ Сумме, который былъ уже въ Спб., предложилъ Дирекціи свои услуги и, съ согласія Александра Дмитріевича, его допустили на одно представленіе для опыта на Маломъ театрѣ, раздѣлили пополамъ и приходы и расходы, давши ему небольшой нашъ оркестръ даромъ. Если эта потѣха удастся, то можно, сколько смѣю думать, продолжать его представленіе, тѣмъ болѣе что по вторникамъ собраніе.—Консертъ г. Рубини уже объявленъ въ газетахъ на

[1]) О концертѣ Теодора Омана объявлялось въ «Моск. Вѣдом.» съ 11 февраля.

Г. ПАШКОВСКІЙ ВЪ РОЛИ КАУВЕНГООФЕ.
«АССАМБЛЕЯ» КОМЕДІЯ П. ГНѢДИЧА НА СЦЕНѢ АЛЕКСАНДРИНСКАГО ТЕАТРА.

18-ое число въ четвергъ какимъ то его повѣреннымъ, который составилъ уже его и афишу. Консертъ Рубини объявленъ въ залѣ благороднаго собранія и теперь уже шаромыженистные Аматеры, какъ Тепловъ и компанія, намѣреваются его слушать даромъ, во вторникъ. Очень бы я желалъ, какъ бы Рубини далъ консертъ свой въ Большомъ театрѣ и разрушилъ бы планы, и старшинъ собранія и ораву Московскихъ дилетантовъ.—Съ артистовъ, пріѣзжающихъ въ Москву давать консерты, берется подписка участвовать въ консертахъ Инвалидномъ и Дирекціи, то прикажете ли таковыя же брать съ имѣющихъ сюда прибыть итальянскихъ пѣвцовъ. Многіе на это постановленіе кричатъ, что окромѣ [1]) платы за залу театра обязаны еще играть въ пользу Дирекціи [2]).

21 Февраля.

Позвольте мнѣ отъ лица трудившихся артистовъ въ продолженіе истекшаго корнавала, принести В. П. ихъ искреннюю признательность за милостивое и лестное къ нимъ вниманіе! Предписаніе В. П. я въ подлинномъ объявилъ достойннѣйшимъ, которымъ изъявленіе благодарности, придало новыя силы оправдать великое къ нимъ снисхожденіе Ваше.

Пьеса г. Кукольника Басенокъ [3]), пошла уже въ ходъ. Сомнѣваюсь, будетъ ли она приносить постоянную пользу. Сколько мнѣ кажется, это произведеніе едва ли не слабѣйшее всего того, что для сцены написано тѣмъ же авторомъ. Простите мнѣ милостиво, если я выскажу откровенно, почему я такъ думаю: Во всей пьесѣ нѣтъ ни одного лица и почти ни одного положенія для зрителя интереснаго. Герой пьесы жалокъ по цѣли возбуждающей его освободить родину отъ змѣя Шемяки! Влюбленъ въ жену, которая его терпѣть не можетъ и чѣмъ же мститъ врагу отечества, имѣя всю силу покорить его оружіемъ? Беретъ на себя видъ ку-

---

[1]) Орѳографія подлинникъ.

[2]) Общ. Арх. Мин. Имп. Двора оп. 97/2121, д. № 10169.

[3]) Въ Спб., она играна въ сезонъ 1844—1845 гг. См. по этому поводу «Хронику» Вольфа, стр. 109.

десника, чтобъ доставить врагу новую жертву его похотливому сластолюбію, отравляетъ его ядомъ, никакъ не ожидая, что его заставятъ пить прежде всѣхъ изъ отравленной чаши. Первое женское лицо Наталья, жена Басенка, влюбленнаго въ нее страстно, продаетъ себя за разныя ожерелья и подписки врагу отечества Шемякѣ, который поспавши съ ней нѣкоторое время, ссылаетъ ее въ кухарки. Никому она не жалка, никому неинтересна! Софья—персонажъ чисто взятый изъ Елены Глинской, сумасшедшей Сабуровой! Также ходитъ съ клюкой, молится Богу и все проклинаетъ! Самъ Темный—такой темный, что я не знаю для чего уже показывать на сцену. Шутъ Галка, — тотъ же шутъ въ Глинской, но выведенъ гораздо слабѣе. Достальные бояре до такой степени подлецы, что гадко ихъ слушать. Однимъ словомъ, — самый періодъ въ исторіи не заслуживавшій изъ темнаго выводить его на свѣтъ Божій. Но я боюсь, чтобъ судъ мой не былъ Шемякинъ! Еще разъ прошу прощенія, что пустился въ обзоръ литературный. Это не помѣшаетъ мнѣ употребить всѣ средства, чтобъ поставить ее сколь можно лучше! И если ставить ее со всею отчетностію эпохи, то у насъ не хватитъ настоящихъ костюмовъ, временъ Рюриковыхъ до Іоанна, который первый ввелъ наши славянскіе костюмы, употребляемыя во всѣхъ нашихъ отечественныхъ драмахъ. А такъ какъ въ самой пьесѣ есть анахронизмы, какъ то: комната Басенка, освѣщенная *лампой!* Пріемъ бояръ въ *Золотой палатѣ*, чего никогда не бывало, потому что Золотой палатой была образная, которая недавно еще была цѣла. Тюрьма названа *ямой*, названіемъ мѣстнымъ, котораго тогда существовать не могло! А, если уже у автора есть такіе промахи, то и намъ можно одѣть пьесу, какъ одѣты въ Глинской. Тогда у насъ найдутся почти все, исключая нѣкоторыхъ поправокъ для первыхъ персонажей! Декораціи также можно заимствовать изъ Глинской, переписавъ нѣсколько изъ старыхъ, назначенныхъ уже къ перешивкѣ, чему буду имѣть честь представить оныя на благоусмотрѣніе Ваше, а равно и раздачу ролей. Если бы можно было надѣяться на Мочалова, то роль Басенка принадлежитъ ему, или же Самарину. Не знаю, хватитъ ли силъ у Леонидова сладить съ

этой ролью. По мнѣнію моему, Леонидову играть бы Щемяку, а если уже Басенка, то Шемяку играть Нѣмчинову. Тогда роль Басенка можно дублировать Самаринымъ. Наталья, разумѣется, Орлова, которая и въ пьесѣ мужа терпѣть не можетъ. Софья—тоже Синецкая, какъ и въ Глинской. Темнаго Потанчикову или Волкову. Достальные персонажи слишкомъ ничтожны, чтобы ими затрудняться. Галку Шута—Садовскій.

Кстати о Леонидовѣ, онъ уже, кажется, совсѣмъ переѣхалъ къ Валькершѣ въ гостинницу Яра и теперь опять боленъ. Она нанимаетъ ему учителя языкамъ французскаго и нѣмецкаго. Говорятъ, она очень подмываетъ его бросить, ѣхать съ собою въ чужіе края!

Омана здѣсь любили болѣе многихъ скрипачей, а ему очистилось только 1700 ассигнаціями. Шоберлехнершѣ почти столько же, Шицъ-Ольдози не пронялась пустотой залы перваго ея консерта, 26-го числа даетъ публичный консертъ въ новой залѣ Базилевскаго и едва ли соберетъ на освѣщеніе, ее что то не полюбили!—Нынѣшній казенный консертъ съ картинами далъ 734 р. 20 к. с. Ожидаю дозволенія В. П. допустить въ казенныхъ консертахъ г. Валкеръ. Воскресенье консерты хороши, четвергъ—слабы. Въ инвалидный консертъ вчерашняго числа я приглашалъ всѣхъ капельмейстеровъ находящихся въ Москвѣ полковыхъ оркестровъ и условились въ номерахъ музыки, какіе номера играть пьесою всѣхъ оркестровъ, а другіе сепаратно. О доставленіи необходимыхъ украшеній писано уже къ коменданту.

Ваше Превосходительство изволите приказывать о высылкѣ музыки Гитаны [1]) и Іерты [2]) которая давно уже отправлена и меня крайне безпокоитъ, что она еще не получена въ Петербургѣ.

Авторъ той самой пьесы, которую я имѣлъ честь представить Вашему Превосходительству, подъ названіемъ «Каппо», представилъ еще двѣ пьесы и еще оригинальнѣе водевиль «Стоикъ» и балетъ «Метіо». Это

---

[1]) Балетъ Тальони. Сыграна въ Спб. впервые въ 1831 г.

[2]) Балетъ Тальони. Сыграна въ Спб. впервые въ 1842 г.

просто умора! Въ водевилѣ молодая дѣвушка съ досады на жениха вырвала себѣ волосы и, по словамъ самого автора «*ходитъ съ плѣшью въ великой ярости*». И все это произведеніе того же изъ студентовъ учителя г. Перфильева). Если достанетъ вашего терпѣнія, не прикажете ли выслать для прочтенія изъ любопытства, до какого позора доходятъ въ Россіи драматическіе литераторы. Пьесы цензурованы для печати и мнѣ бы хотѣлось показать ихъ Уварову [2]). Въ балетѣ того же автора есть также удивительные эффекты, отъ которыхъ, какъ говорится, животики надорвешь.

Дегранжъ поймала на удочку Потемкина и, какъ говорятъ, обираетъ какъ липку. Всякій разъ въ первомъ бенуарѣ и всякій разъ въ новомъ платьѣ.

Вальтеръ ожидаетъ приказанія вашего съ какой пьесы начать французамъ изъ репетиціи. Въ продолженіи поста, они также могли бы приготовить много новаго.

Къ открытію театра, русскіе приготовляютъ Басенка, Моряка [3]). — Возобновимъ съ Леонидовымъ Графа Эсекса — Герцога Финляндскаго [4]). Изъ комедій Чванство Транжирина [5])—Жена и должность [6]) и ожидаю присылки нѣкоторыхъ пьесъ изъ С.-Петербурга, которыя, судя по афишамъ, чаще другихъ давались. Простите меня В. П., что нѣтъ никакого порядка идей въ моихъ письмахъ. Хочется все вамъ сказать и еслибы не боялся надоѣсть вамъ, письма мои могли бы сдѣлаться цѣлыми тетрадями [7]).

На эти письма Верстовскій удостоился получить цѣлыхъ три письма Гедеонова. Первое касается письма 6 февраля.

Въ послѣднемъ письмѣ Вашемъ, въ отвѣтъ мнѣ на бумагу отъ 6 февраля, описывая съ особенною подробностію обстоятельства, не дозво-

---

[1]) Степ. Васил., Ген.-Маіоръ, Начал. Жандар. Округа.
[2]) Гр. Сергѣй Серг., Мин. Нар. Просвѣщенія (1786—1855).
[3]) Русскій Морякъ, ориг. др. Н. Полевого.
[4]) Перев. съ нѣм. Каратыгина.
[5]) Ориг. комедія оп. Шаховской. Играна впервые въ Спб. въ 1822 г.
[6]) Перев. ком. Н. Мундта. Играна въ Спб. въ первый разъ въ 1830 г.
[7]) Общ. Арх. М. И. Д., оп. 97/2121, д. № 10169.

Г-ЖА РОСТОВА ВЪ РОЛИ БАБКИ-ГОЛЛАНДКИ.
«АССАМБЛЕЯ» КОМЕДІЯ П. П. ГНѢДИЧА.
НА СЦЕНѢ АЛЕКСАНДРИНСКАГО ТЕАТРА.

лившія Леонидову играть послѣ выздоровленія, болѣе того сколько игралъ онъ,—Вы, какъ я заключаю, стараетесь тѣмъ со всѣми доводами, какъ бы оправдать Ваши дѣйствія, — на что поспѣшаю Васъ увѣдомить, что я нисколько и не сомнѣвался во всегдашнемъ стараніи Вашемъ къ пользамъ ввѣреннаго Вамъ репертуара, будучи всегда твердо въ томъ увѣренъ, теперь снова повторяю Вамъ мою совершенную признательность за труды Ваши по дѣйствіямъ спектаклей въ прошедшемъ году доставившимъ довольно хорошіе сборы. Если я и говорилъ объ расположеніи спектаклей болѣе съ Леонидовымъ, то только по предположенію съ послѣднею полученною въ то время сборною вѣдомостью, по которой нѣкоторые спектакли съ Леонидовымъ показываютъ сборы, но, конечно, не извѣстныя мнѣ при этомъ соображенія и мѣстныя обстоятельства, поставили въ необходимость дозволить такъ какъ Вы располагали, въ чемъ я нисколько и не спорю, и опять таки скажу, что не передавалъ по сему предмету такихъ подробныхъ объясненій, но какъ Вы уже сдѣлали ихъ, то за это отчетливое донесеніе искренно благодарю Васъ. Желалъ бы лично написать Вамъ все это, но продолжая страдать глазами не могъ этого выполнить. Теперь прошу Васъ, любезный Алексѣй Николаевичъ, прислать мнѣ описаніе впредь того какое составили Вы за 1842 годъ о дѣйствіяхъ и въ минувшемъ 1843 театральномъ году, по репертуару Московскихъ театровъ, т. е. сколько какою труппою было дано всего спектаклей, сколько изъ нихъ постановлено и вновь и возобновлено во всѣхъ родахъ и сколько сыграно разъ артистами, получающими поспектакльную плату.

Другое письмо является отвѣтомъ на донесеніе Верстовскаго отъ 14 февраля: «Сейчасъ получилъ я и послѣднее Ваше письмо отъ 14 февраля, по которому отвѣтствую, что пѣвцы Рубини и Тамбурини объявили рѣшительный отъѣздъ свой въ Москву въ четвергъ 24 февраля, почему концертъ Степановой можетъ быть данъ уже съ ними, отложить его будетъ нужно съ 28 февраля еще на нѣсколько дней. Есть ли [1]) Рубини, по пріѣздѣ въ Москву, согласится дать свой концертъ

[1]) Орѳографія подлинника.

въ большомъ театрѣ, то я на это согласенъ; что же касается до обязательства дающихъ концерты, участвовать потомъ въ концертахъ Дирекціи и Инвалидномъ, то такъ какъ итальянскіе пѣвцы не были призываемы къ сему правилу въ Петербургѣ, то не слѣдуетъ обязывать ихъ тому и въ Москвѣ и концертъ инвалидовъ по примѣру С.-Петербургскаго, должно составлять изъ одной военной музыки, также какъ было и въ прошломъ году. Если скрипачъ Оманъ согласится дать концертъ въ пользу Щепина, то въ какомъ бы отношеніи это не дѣлалось, я согласенъ въ пособіе Щепину уступить для концерта сего залу театра безплатно, при чемъ не думаю, чтобы и музыканты не согласились сыграть въ этомъ случаѣ и съ своей стороны пособить участіемъ въ концертѣ въ пользу своего сослуживца.

Вы пишите мнѣ объ ожидаемомъ проѣздѣ черезъ Москву изъ Одессы итальянской труппы, изъ которой, по словамъ Льва Михайловича Цынскаго, г. Эрменсъ предполагаетъ оставить въ Москвѣ нѣсколько сюжетовъ изъ сей труппы, то желательно было бы знать, куда ѣдетъ сія труппа. Что же касается до учрежденія въ Москвѣ итальянской оперы, то можете сказать Льву Михайловичу, что я уже имѣю по сему предмету свои предположенія и думаю исполнить ихъ безъ посредства г. Эрменса [1]).

Третье письмо Гедеонова сопровождало итальянскихъ пѣвцовъ въ Москву. Онъ рекомендовалъ ихъ особенному вниманію Верстовскаго.

Любезный А. Н. Сегодня отправляются въ Москву пѣвцы Рубини и Тамбурини, о чемъ увѣдомляя Васъ, прошу сдѣлать мнѣ одолженіе принять ихъ ласково и оказывать во время пребыванія ихъ въ Москвѣ возможное съ Вашей стороны для нихъ содѣйствіе. При чемъ Рубини, какъ профессору пѣнія С.-Петербургскаго Театральнаго Училища, показать музыкальные классы Московской Дирекціи и особенно классъ Захарова. И во всемъ, въ чемъ только можно, не нарушая правилъ и выгодъ Дирекціи, помогать имъ Вашими совѣтами и расположеніемъ [2]).

---

[1]) Общ. Арх. М. И. Д., оп. 97/2121, д. № 10169.

[2]) Тамъ же.

Верстовскій—Гедеонову 25 февраля.

Милости В. П. меня поставили опять въ тупикъ. Не сумѣю какъ выразить вамъ всю признательность мою! Подробное изложеніе о Леонидовѣ, я поэтому осмѣлился донести, что изъ нѣкоторыхъ выраженій Леонидова понялъ, что онъ приносилъ В. П. жалобу, почему и считалъ не лишнимъ высказать справедливѣйшій ходъ всего дѣла. Душевно радуюсь, что удалось мнѣ предупредить волю В. П. присылкою небольшого обзора истекшаго карнавала. По расчету дней, онъ долженъ быть полученъ въ самый день отправленія послѣдняго письма Вашего. Дорого бы далъ, если бы онъ принесъ В. П. хотя сотую доли того удовольствія, съ которымъ я составилъ его. Мнѣ пріятно было высказывать и повторять все то, что сдѣлали для Московскаго Театра. Вотъ лучшій и вѣрный свидѣтель, я не смѣлъ ничего утаить, хотя и не высказалъ еще и половины.

Живыя картины наши пошли въ ходъ и начали приманивать довольно посѣтителей, почему я и рѣшилъ прибавить еще денекъ лишній въ недѣлю, т. е. во вторникъ. Если это возымѣетъ благой успѣхъ, то дозвольте и продолжать, если же первый вторникъ будетъ не столько удаченъ, то останемся по прежнему на двухъ дняхъ въ недѣлю.

В. П. не побраните меня за эту пробу. Мнѣ жаль одного, что сбавляли цѣну для французскихъ спектаклей послѣднихъ рядовъ креселъ, не удержали для картинъ цѣну обыкновенную всѣхъ креселъ, по воскреснымъ днямъ они бы всѣ разошлись и я подавалъ благой совѣтъ Александру Дмитріевичу воспользоваться, благо идутъ. Для французовъ оно и прекрасно, а для картинъ дѣлаетъ расчетъ. Г. Степанова, потерявъ все терпѣніе въ ожиданіи Рубини и не желая болѣе проживать въ Москвѣ, просила передвинуть свой консертъ на нынѣшнее число, 25 февраля и сдѣлала едва ли тысячу рублей. Письмо В. П. о прибытіи непремѣнно г. Рубини, получилъ я за нѣсколько часовъ до консерта и такъ какъ было еще время отмѣнить консертъ, впредь до новаго объявленія, подъ какимъ нибудь благовиднымъ предлогомъ, я тотчасъ бросился съ этимъ предло-

женіемъ, но она не заблагоразсудила воспользоваться моимъ совѣтомъ, полагая, что публика будетъ сѣтовать на нее при назначеніи ея консерта съ Рубини. Она уже намѣрена была завтра и выѣхать, но теперь остается. Хотя на него также цѣлитъ и Остергардъ. — Оману во второмъ консертѣ едва ли очистилось за расходомъ 1000 р. асс. Москва видимо голѣетъ. Дворянское собраніе ангажировало уже индѣйца Сумме, за котораго всѣ ругаютъ и Собраніе и старшинъ и въ особенности Теплова, который оттеръ отъ собранія нашъ театральный оркестръ, помѣстивши свой балаганный оркестръ изъ 15 человѣкъ музыкантовъ. Если Рубини будетъ пѣть у нихъ во вторникъ, я воображаю, какое онъ скажетъ спасибо старшинамъ за оркестръ Теплова [1]).

Дегранжъ заставила говорить Москву, добившись до бѣлаго знамя. Гдѣ то судьба столкнула ее съ Сонцевой такъ какъ рыбакъ рыбака далеко видитъ, то они чуть чуть не подрались, наговоривъ другъ другу такихъ привѣтствій, которыя не смѣю и помѣстить въ письмѣ! Славно размѣнялись и фразами и названіями. Дѣло доходило до полиціи, ей было запретили ѣздить въ театръ и собраніе, откуда говорятъ будто ее и вывели, но теперь снова разрѣшили. Между прочими продѣлками ей какой то Фролофъ бросилъ съ пасквильной запиской букетъ ее же собственный, лежавшій на борту ея бенуара! Добромъ все это не кончится. За сообщеніе всѣхъ сихъ дрязгъ простите милостиво [2]).

Вслѣдъ за Рубини и Тамбурини, потянулись въ Москву и другіе итальянцы. По крайней мѣрѣ, Гедеоновъ, въ письмѣ отъ 26 февраля, предупредилъ Верстовскаго о прибытіи въ Москву итальянки Ассандри. «Во вторникъ 29-го числа отправляется въ Москву пѣвица итальянской труппы Ассандри, съ намѣреніемъ назначить тамъ концертъ послѣ концертовъ Рубини и Тамбурини, на что я, соглашаясь съ своей стороны, прошу васъ сохранить для г. Ассандри, по возможности хорошій день для ея концерта и по пріѣздѣ ее въ Москву, сдѣлайте одолженіе, приласкайте

[1]) Николай Алексѣевичъ, состоялъ депутатомъ отъ Дворянства Клинскаго у.

[2]) Общ. Арх. М. И. Д., оп. 97/21211, д. № 10169. Письмо бозъ числа.

Г-ЖА ЧИЖЕВСКАЯ ВЪ РОЛИ ВАСИЛИСЫ.
«АССАМБЛЕЯ» КОМЕДІЯ П. ГНѢДИЧА НА СЦЕНѢ АЛЕКСАНДРИНСКАГО ТЕАТРА.

ее, какъ и прочихъ и окажите ей содѣйствіе во всемъ, что по усмотрѣнію вашему, можетъ служить ей въ пользу [1]).

Слѣдуетъ письмо Верстовскаго отъ 28 февраля.

Перечитывая драму Басенокъ, я придумалъ сцену Натальи въ послѣднемъ актѣ, когда она груститъ, сдѣлать съ музыкой, что всегда освѣжаетъ драму, противъ чего, вѣроятно, авторъ не заспоритъ и самъ бы можетъ быть такъ назначилъ, еслибъ имѣлъ въ виду актрису поющую въ роли Натальи и потому, если Ваше Превосходительство, на то соблаговолите, то я такъ уже и сдѣлаю!

Г. Бекеръ, за котораго приношу Вашему Превосходительству великую благодарность, пріискалъ у себя нѣсколько рисунковъ, весьма вѣрныхъ и, по новости, довольно щеголеватыхъ въ русскомъ характерѣ, которые были бы очень кстати къ новой пьесѣ и не повели бы къ значительнымъ издержкамъ; въ особенности замысловатъ костюмъ шута Галки, который несравненно будетъ лучше въ нарядѣ, похожемъ на Галку, нежели въ полосатомъ изъ Глинской. Я хотѣлъ приложенныя при семъ рисунки представить Вашему Превосходительству при общей смѣтѣ, но г. Мухинъ сказалъ мнѣ, что онъ уже смѣту драмы Басенокъ имѣлъ честь представить вполнѣ на благоусмотрѣніе Ваше, которая не превышаетъ 300 рублей серебромъ. Я бы полагалъ этой новостью открыть театръ и, если декораторы не задержатъ, то костюмеру дѣла немного.

Труппа итальянская должна была выѣхать изъ Одессы на третей недѣлѣ поста. Она состоитъ изъ пяти человѣкъ: трое мужчинъ и двѣ женщины, которыя, какъ говорятъ, довольно слабы. Но Марини (баритонъ) и Граціани (басъ) прекрасные голоса. Оба хорошіе актеры, въ особенности Марини, который во многихъ комическихъ роляхъ даже превосходенъ. Знаетъ отлично музыку и, какъ мнѣ сказывали, можетъ быть хорошимъ учителемъ пѣнія. Эрмансъ никакого съ ними сношенія не имѣетъ и даже

---

[1]) Безъ числа. Общ. Арх. М. И. Д., оп. 97/2121, д. № 10169.

вовсе его не знаетъ. Намѣреніе ихъ дать въ Москвѣ нѣсколько консертовъ, если это имъ удастся и потомъ ѣхать въ Италію, потому что въ Одессу ожидаютъ новую труппу.

При семъ и. ч. приложить списокъ пьесъ, готовимыхъ вновь и возобновляемыхъ къ открытію [1]).

Я старался поднять тѣ пьесы, которыя не повлекли бы значительныхъ издержекъ и болѣе другихъ интересны и потому уже, что старое поколѣніе замѣняетъ молодыхъ и можно ручаться, что они свое возьмутъ. Я посылалъ узнавать, на что рѣшается молодая Филисъ, съ которой хотѣлъ возобновить нѣсколько новыхъ оперъ, особливо для Малаго театра. Но она, кажется отъ вліянія своей глупой маменьки, не лезетъ ни въ задъ ни въпередъ [2]). Ни какого не даетъ рѣшительнаго отвѣта. Михайловой нѣсколько лучше и она полагаетъ возможнымъ послѣ Пасхи явиться на сцену. Савицкая объявила рѣшительно, что потеряла голосъ. Артисты, получившіе вновь бенефисы, приносятъ новую признательность В. П. за совершенно неожиданную для нихъ милость, въ особенности Никифоровъ и Василій Степановъ были тронуты до слезъ сею радостію. Садовскому достался праздникъ Преполовенія, который по раннему карнавалу замѣнитъ ему осенній.

Г-жа Шамбери кончаетъ свою службу въ октябрѣ мѣсяцѣ и, вѣроятно, назначенный ей бенефисъ 14 января пойдетъ на новый контрактъ [3]).

Къ письму приложена «подписка» Н. Кукольника, соглашающагося на «выдумку» Верстовскаго снабдить драму Басенокъ музыкой. Вотъ она:

Я совершенно согласенъ съ мнѣніемъ Его Превосходительства, когда

---

[1]) Вновь монтируемыя пьесы: Басенокъ. Русскій морякъ. Голубой токъ. Возобновляемыя піесы: Графъ Эссексъ. Герцогъ Финляндскій. Чванство Транжирина. Жена и должность. Школа женщинъ. Король и пастухъ. Мнимый невидимка. Пажи Бассомпьера. Старый гусаръ. Два сержанта. Два брата. Новая шалость. Къ предполагаемому бенефису г-жи Леоновой: опера Козимо (Принцъ-Маляръ).

[2]) Орѳографія подлинника.

[3]) Общ. Арх. М. И. Д., оп. 97/2121, д. № 10169.

писалъ такъ и думалъ, но не означилъ въ пьесѣ потому, что поставилъ себѣ за правило никогда не обременять моихъ драмъ посторонними пособіями.

Засвидѣтельствуйте Его Превосходительству душевную и глубокую мою признательность за милостивое вниманіе и ко мнѣ и къ моему Басенку. Дай Богъ, чтобы піеса сколько нибудь оправдала это вниманіе. Душевно благодарю Васъ, достойнѣйшій Евгеній Макаровичъ [1]), за доброе Ваше участіе въ моемъ дѣлѣ, остаюсь весь и всегда вашъ Несторъ Кукольникъ. 4 М. 1844 г.

Но кому поручитъ Его Превосходительство сочиненіе музыки, которая должна вся заключаться въ аккордахъ; о томъ не оставьте меня увѣдомить; кажется, это можно бы пригнать просто на репетиціи [2]).

Гедеоновъ отвѣчалъ на это слѣд. письмами:

По письму Вашему отъ 21 ч. сего февраля отвѣтствую, что если пьеса Басенокъ и не съ такимъ совершеннымъ достоинствомъ, чтобы отъ представленія ея (не было) надежды рѣшительнаго и вѣрнаго успѣха,—но со всѣмъ тѣмъ я полагаю, что постановка ея на сценѣ при бѣдности вообще оригинальныхъ произведеній не будетъ лишнею хотя для разнообразія репертуара, и если есть въ ней нѣкоторое сходство въ мѣстахъ съ драмою Глинская,—то ужъ, конечно, гораздо въ меньшемъ видѣ нежели сама Глинская, составленная можно сказать вся изъ сплоченныхъ частей, не принадлежащихъ ея автору. При монтировкѣ Басенка, я совершенно согласенъ съ Вами въ томъ, чтобы какъ можно менѣе дѣлать на то расходовъ и употребить все, что только имѣется изъ стараго съ необходимою поправкою. Роль Басенка, конечно, лучше бы играть Мочалову, если онъ будетъ здоровъ, а Шемяки—Леонидову,—тогда оба они будутъ на своемъ мѣстѣ. Музыка изъ балетовъ Гитаны и Іерты получена. Очень благодаренъ Вамъ за предложеніе прочесть произведенія г. Перфильева. Я уже

---

[1]) Семеновъ, секретарь при Директорѣ Императорскихъ Театровъ.

[2]) Общ. Арх. М. И. Д. оп. 97/2121, д. № 10169.

имѣю нѣкоторое понятіе о достоинствахъ, по бывшимъ у меня предъ симъ двумъ пьесамъ сего же автора, возвращенныхъ мною Конторѣ Московскихъ театровъ для отдачи автору. Вотъ участь большей части нашихъ оригинальныхъ произведеній, послѣ чего можно ли такъ строго судить Басенка.

Вальтеру нѣтъ надобности ожидать особеннаго рѣшенія, съ какой пьесы начинать французскія репетиціи. Пусть начинаютъ съ тѣхъ, которыя первыя предполагаются къ представленію по открытіи театровъ. Прошу Васъ объявить мою совершенную благодарность костюмеру Вуато за золотой отчетъ его, изъ котораго я вижу въ полномъ собраніи доказательство его годичнаго трудолюбія и вполнѣ оцѣниваю всегдашнюю его бережливость въ расходахъ и совершенное знаніе имъ своего дѣла. Вмѣстѣ съ симъ по представленію Вашему утвердилъ я составленную Вуато норму, для передачи ему требованій, на монтировку есть контора, куда и препроводить для исполненія съ онаго копію. А васъ прошу въ чемъ будетъ нужно исправить въ Конторѣ эту норму, если будетъ отъ оной отступленіе.

Очень радъ успѣхамъ хроматическаго класса и отношу ихъ сколько къ прилежанію учениковъ, столько же и къ доброму надъ тѣмъ наблюденію и съ такимъ же удовольствіемъ принялъ я отзывъ Вашъ и объ классѣ Захарова, котораго прошу Васъ поблагодарить и отъ меня и приласкать его прилежныхъ учениковъ.

Монтировка для «Саламандры» [1]) въ 2000 р. ас. слишкомъ дорога, а успѣхъ пьесы не надеженъ. Скажите декораторамъ, что будетъ очень странно, если представленіе «Басенка» отложится по незаконченности декорацій,—время для работъ имъ довольно, а съ костюмами для «Басенка» я не полагаю остановки, ибо большая часть изъ нихъ должна идти изъ старыхъ, даже и головные уборы почти что могутъ быть замѣнены, если только есть другіе изъ гардероба. Пьесу «Мѣщанинъ-дворянинъ» для бенефиса Садовскаго я приказалъ переписывать и какъ будетъ готова выш-

---

[1]) Переводный водевиль, игранъ въ 1-й разъ въ Спб. въ 1835 г.

Г. ЛОКТЕВЪ ВЪ РОЛИ ГЕРМАНА ХАЛЬСЪ.
АЛЕКСАНДРИНСКІЙ ТЕАТРЪ.

лется, а также выписываются и другія пьесы, о которыхъ Вы мнѣ писали. По предложенію вашему, я согласенъ на покупку для театра продолженія комедіи «Горе отъ ума» подъ названіемъ «Утро послѣ бала Фамусова» [1]). Вмѣстѣ съ симъ предписываю Конторѣ заплатить автору г. Воскресенскому, единовременно сто рублей серебромъ, куда препроводить и самую пьесу. Прикажите списать съ нея экземпляръ для Спб. Дирекціи и прислать ко мнѣ. Въ послѣдней книжкѣ «Репертуара» въ отчетѣ о Московскихъ театрахъ, между прочимъ хвалятъ игравшую въ комедіи «Скупой» [2]) г-жу Грачеву въ роли Ферочини и почти бранятъ дебютантку Иванову, дебютировавшую въ роли Вани (Жизнь за Царя) вмѣсто Михайловой, говоря въ заключеніе, что Иванова раздумала вступить на сцену. Скажите, правда ли все это и кто такіе Иванова и Грачева? Сейчасъ получилъ по почтѣ прошеніе отъ московскаго віолончелиста Георга Новачекъ, который говоритъ, что давалъ концертъ на Маломъ театрѣ и былъ хорошо принятъ публикой и потому проситъ объ опредѣленіи его къ Московскому театру съ жалованьемъ по 230 р. сер. въ годъ. Мнѣ кажется въ віолончелистахъ по оркестру недостатка нѣтъ и потому прошу васъ меня о томъ увѣдомить съ присовокупленіемъ вашего мнѣнія о самомъ просителѣ [3]).

Верстовскій отвѣчалъ на это пространнымъ письмомъ отъ 5 Марта: въ послѣднемъ концертѣ нашемъ съ живыми картинами Князь Щербатовъ приглася меня въ свою ложу, сообщилъ мнѣ такую идею, которая, вѣроятно, заставитъ Васъ улыбнуться! Онъ же и самъ хотѣлъ писать къ Вашему Превосходительству. Вотъ въ чемъ дѣло: поговоря съ Рубини, когда онъ являлся къ нему, старикъ затѣялъ въ Москвѣ дать нѣсколько итальянскихъ представленій! Не дожидаясь даже отвѣта моего, онъ заговорилъ меня предположеніями такими, которыя еслибъ кто подслушалъ, то пожалѣлъ бы старика и, навѣрное, спросилъ бы, ужъ полно здоровъ ли

---

[1]) Въ Спб. сыгранъ въ 1 разъ въ 1844 г.

[2]) Ком. Мольера.

[3]) Общ. Арх. М. И. Д., оп. 97/2121 д. № 10169.

онъ? Воспользовавшись минутой, когда онъ началъ переводить духъ,—я поторопился отвѣчать ему, что Ваше Превосходительство объ этомъ уже заботитесь, но на прочномъ основаніи. «Да это долго»! снова возразилъ Князь и вооружась новыми силами, началъ передавать свои предположенія, въ которыхъ, вѣроятно, Рубини нисколько не виноватъ. Вначалѣ полагаетъ необходимымъ выписать изъ Петербурга, въ дополненіе къ находящимся уже здѣсь Рубини, Тамбурини и Ассандри — господъ Петрова и Артемовскаго — 18 человѣкъ хористовъ, участвовавшихъ въ операхъ и гардеробъ по словамъ его принадлежащій симъ артистамъ. Этого мало! Оставить здѣсь Г. Валкеръ и Леонова. — Выписать всю ихъ музыку. Не доставало послать эстафета за Віардо!! Когда онъ отъ распаленія раскашлялся, я опять воспользовался минутой молчанія, и спросилъ его — на какія суммы Его Сіятельство предполагаетъ все это устроить? И увѣренъ ли онъ въ томъ, что Ваше Превосходительство на все это соизволите? «О! въ Александрѣ Михайловичѣ я совершенно увѣренъ, только бы намъ сладить съ Тамбурини и достальными! На счетъ денегъ, удвоить цѣны на мѣста и если Рубини возьметъ тысячъ около двухъ за представленіе, то достальные, вѣроятно, возьмутъ гораздо менѣе и, если нужно будетъ снова апорировать, то я похлопочу составить абонементъ тысячъ около восьми или девяти, представленій на десять!» Все это было высказано какъ выученная роль и обо всемъ просилъ меня поговорить съ Рубини, а самъ хотѣлъ писать къ Вашему Превосходительству! Увидавшись съ Рубини я началъ пенять ему, что онъ сводитъ съума всѣхъ, кто его слушаетъ, не пожалѣлъ старика, вскруживъ и ему голову! Рубини улыбался и полагалъ, что это шутка, на которую его вызвала Княгиня, которой очень хочется и въ Москвѣ слушать Итальянскую оперу! Увидавши меня Князь въ концертѣ Рубини спросилъ: «чѣмъ я началъ?», на что и имѣлъ честь донести ему, что я ничего не начинаю безъ приказаній Вашего Превосходительства, и что съ первою же почтою, буду имѣть честь донести всю подробность даже самаго разговора! Его Сіятельство успокоился и нѣсколько уже человѣкъ начали спрашивать меня, когда начнутся итальянскія представленія

въ Москвѣ! Вотъ какъ въ Москвѣ заправляются всѣ новости! И я не поручусь, что еще черезъ день будутъ нѣкоторыя въ Контору пріѣзжать за билетами! Рубини въ концертѣ долженъ былъ сдѣлать около 12 т. рублей. Его принимали холоднѣе, нежели въ прошломъ году и еслибъ онъ не давалъ въ собраніи, я увѣренъ, что сдѣлалъ бы гораздо болѣе, потому что всѣ говорили уже, что въ слѣдующій вторникъ онъ съ Тамбурини будетъ пѣть для Собранія. Эти господа никакъ не хотятъ понять, что имъ гораздо выгоднѣе во всѣхъ отношеніяхъ давать свои концерты въ Театрѣ. Многіе потому уже не ѣхали въ Собраніе, что надо было быть во фракахъ, а московская лѣнь скоро одѣнетъ всѣхъ въ халаты!

Рубини очень встревоженъ болѣзнію жены. Докторъ Фе, пользующій ее, полагаетъ, что у нея корь. Ее навѣщаютъ еще два медика.

Пріѣздъ г. Ассандри еще болѣе убѣдилъ меня въ той истинѣ, что знаменитые пѣвцы, какъ соловьи, не любятъ сотоварищества! Когда пріѣхали Рубини и Тамбурини, они говорили мнѣ, что Ассандри можетъ быть не будетъ и потому первые три свободные дни оставили за собой, такъ какъ я уже имѣлъ честь донести Вашему Превосходительству. Съ пріѣздомъ Ассандри я ей тотчасъ нашелъ возможность дать третій концертъ, уговоривши Іоганаса не давать концерта, на что онъ, кажется, былъ и прежде готовъ. Но это въ пользу не послужило. Рубини и Тамбурини рѣшительно отказались у нее участвовать. Все краснорѣчіе мое употребилъ уговорить, но оно слишкомъ было слабо противъ ихъ непремѣннаго желанія въ третій разъ дать концертъ вдвоемъ. Дать Ассандри концертъ одной было бы для нея слишкомъ невыгодно, тѣмъ болѣе, что такъ какъ худое разглашеніе между людьми скорѣе нежели хорошее и потому большая часть публики о ея не слишкомъ выгодномъ первомъ дебютѣ, пеняетъ — зачѣмъ она пріѣхала? Надо было искать средствъ пособить горю и послѣ двухдневныхъ переговоровъ, положили устроить консертъ слѣдующимъ образомъ, который будетъ не безвыгоднымъ для г. Ассандри (слѣдуетъ недѣльное росписаніе концертовъ). Кстати объ итальянцахъ, въ Москву пріѣхалъ изъ Яссъ г. Кастильи, который услыхавъ еще въ Яссахъ о предпріятіи устроить въ

Москвѣ итальянскую труппу, доставилъ мнѣ прилагаемый при семъ списокъ труппы [1]), находящейся въ его распоряженіи, изъ коихъ примадонна Клари пользуется большой репутаціей. Рубини ее знаетъ и отзывается съ великой похвалой. Я совѣтовалъ г. Кастильи отправиться въ Петербургъ и явиться къ В. П., что онъ и намѣренъ къ Святой недѣлѣ сдѣлать. Изъ полученныхъ извѣстій о Одесской труппѣ Граціани, лучшій ихъ былъ снова ангажированъ въ Бухарестѣ. По русской нашей труппѣ началъ нѣсколько блажить г. Леонидовъ, желавшій возвратить посланную ему роль Шемяки. Однако, я послалъ ему сказать, чтобы онъ не шалилъ и, надѣюсь, что онъ образумится. Во всякомъ случаѣ я сдублировалъ роль Нѣмчиновымъ. Для пьесы «Морякъ», которую я думалъ приготовить также къ открытію, монтировка идетъ за тысячу рублей, чего можетъ быть пьеса и не заслуживаетъ. Но какъ она не безъ достоинствъ, то я бы полагалъ возможнымъ, если на Петербургской сценѣ она уже новости не имѣетъ, то не соблаговолите ли В. П. употребленные на оную пьесу костюмы приказать ихъ къ намъ выслать, тѣмъ болѣе, что костюмы временъ Елисаветы едва ли гдѣ еще понадобятся!?—Костюмы, употребленные здѣсь для «Заколдованнаго дома» были изъ «Жидовки» и также отправлены въ Петербургъ, то (не) прикажете ли, недостатки въ нѣкоторыхъ пополнить вновь, или не соблаговолите ли также необходимые переслать къ намъ обратно? Иначе пьеса потребуетъ новыхъ издержекъ [2]).

---

[1]) Списка въ дѣлѣ нѣтъ.

[2]) Общ. Арх. М. И. Д., оп. 97/2121, д. № 10169.

«АССАМБЛЕЯ» КОМЕДІЯ П. ГНѢДИЧА НА СЦЕНѢ АЛЕКСАНДРИНСКАРО ТЕАТРА. МАЛЬЧИКЪ-СОТРУДНИКЪ.

И. С. ТУРГЕНЕВЪ И АВТОРСКІЙ ГОНОРАРЪ.

(Архивная справка [1]).

Барона Н. В. ДРИЗЕНЪ.

Въ мартѣ 1880 г. повѣренный И. С. Тургенева коллежскій секретарь Тороповъ обратился въ Дирекцію Императорскихъ Театровъ съ ходатайствомъ объ удовлетвореніи его довѣрителя поспектальною платою за исполненныя пьесы его сочиненія. Дѣло въ томъ, что начиная съ апрѣля 1869 г., слѣдовательно десять слишкомъ лѣтъ, на сценахъ Императорскихъ Театровъ давались пьесы Тургенева, причемъ авторъ за нихъ никакого вознагражденія не получалъ. Тороповъ просилъ примѣнить къ нему положеніе 13 ноября 1827 г., коимъ «сочинители драматическихъ пьесъ и оперъ, принятыхъ на Императорскихъ театрахъ», имѣютъ, на основаніи § 8 Положенія, право на вознагражденіе въ размѣрѣ $^1/_{30}$ части валового сбора. Принципіально соглашаясь съ подобной точкой зрѣнія, Контора Императорскихъ Театровъ сомнѣвалась, однако, въ размѣрѣ самого вознагражденія, обратившись по этому поводу къ начальнику репертуара, тогда г. Лукашевичу. Одновременно была заготовлена оффиціальная «справка», разъяснившая суть дѣла и мотивы, препятствовавшіе скорѣйшему его разрѣшенію. Прежде всего рекомендовалось имѣть въ виду законы: 1) каждый сочинитель имѣетъ исключительное право пользоваться во всю жизнь свою изданіемъ и продажею по своему усмотрѣнію сочиненій своихъ, какъ имуществомъ благопріобрѣтеннымъ (282 ст. XIV т. Уст. Ценз.); 2) права сочинителей драматическихъ пьесъ и оперъ, принятыхъ для представленія на Императорскихъ Театрахъ, на вознагражденіе за литературную собственность опредѣлены по положенію 13 ноября 1827 г., и 3) размѣръ такого вознагражденія устанавливаютъ §§ 2—8 означеннаго положенія. — Затѣмъ неосмотрительнымъ признавался самъ

[1]) Общ. Арх. Мин. Имп. Двора, оп. 17/2121, д. № 24569.

авторъ: «Драматическія произведенія И. С. Тургенева были посланы имъ, какъ произведенія литературныя, и авторъ никогда ни въ какія соглашенія ни съ Дирекціею Императорскихъ Театровъ, ни съ артистами не входилъ». Впрочемъ, по мнѣнію Конторы, права его отъ этого не уменьшаются. «Право на вознагражденіе за исполненіе на сценахъ Императорскихъ Театровъ его пьесъ не ограничено никакими (кромѣ общихъ гражданскихъ) сроками, и то обстоятельство, что онъ доселѣ не обращался за осуществленіемъ своихъ правъ, не можетъ ни нарушить, ни ограничить ихъ». Наконецъ, «самое представленіе пьесъ И. С. Тургенева производилось безъ согласія автора, который поэтому и лишенъ возможности опредѣлить, сколько именно разъ и какая пьеса была представлена». На этомъ основаніи Контора просила, по выясненіи количества представленій и суммы сбора, при этомъ вырученнаго, выдать просителю слѣдуемое ему вознагражденіе (отношеніе 29 мая 1880 г.). Такое сочувственное отношеніе Дирекціи къ нуждамъ писателя не могъ поколебать и казуистичный запросъ юрисконсульта Министерства, интересовавшагося знать: имѣлись ли вообще какіе нибудь договоры между Дирекціей и Тургеневымъ относительно постановки его пьесъ. Отзывъ получился отрицательный: никакихъ договоровъ съ Тургеневымъ не было, исключая пьесы «Мѣсяцъ въ деревнѣ», принятой съ 17 января 1879 г. на условіяхъ поспектакльной платы въ размѣрѣ $^1/_{15}$ части съ $^2/_3$ сбора.—Доложили Министру Двора. Таковымъ былъ въ эту пору графъ Адлербергъ. Министръ рѣшилъ такъ: на сей разъ удовлетворить ходатайство Тургенева, выдавъ ему за сыгранныя въ теченіе послѣднихъ десяти лѣтъ, съ 11 апрѣля 1869 г. по 11 апрѣля 1879 г., пьесы: «Провинціалка», «Безденежье», «Нахлѣбникъ», «Гдѣ тонко, тамъ и рвется», «Холостякъ» и «Завтракъ у предводителя», всего по разсчету 555 р. 24 к., но съ тѣмъ чтобы «при удовлетвореніи г. Тургенева этими деньгами была отобрана отъ него подписка, что за симъ всѣ съ нимъ разсчеты за прежнее время окончены относительно авторской платы и онъ не будетъ претендовать на какое либо вознагражденіе, сверхъ означенной суммы».

Одновременно постановлено на будущее время, при представленіи одноактныхъ пьесъ Тургенева, входить съ нимъ въ соглашеніе о пріобрѣтеніи этихъ пьесъ въ собственность Дирекціи (отношеніе Контроля Министерства отъ 25 ферваля 1881 г. за № 843). Требуемую подписку Тороповъ далъ 17 марта 1881 г. Затѣмъ Контора запросила Начальника репертуара, «къ какому разряду должны быть отнесены вышеупомянутыя пьесы Тургенева относительно вознагражденія его авторскою платою въ будущемъ, такъ и за время съ 11 апрѣля 1879 г.» Лукашевичъ отвѣчалъ, что съ 11 апрѣля 1879 г. по закрытіи театровъ 1 марта 1881 г. была представлена только одноактная комедія Тургенева «Завтракъ у предводителя», которая должна быть, на основаніи положенія объ авторскомъ вознагражденіи, какъ оригинальная, отнесена къ 4-му разряду, дающему автору ея право на полученіе за оную 30 части изъ $^2/_3$ сбора, что же касаетси остального, то «предварительно постановки о каждой своевременно будетъ сообщено въ Контору, по заведенному порядку». Когда удовлетворили Тургенева по Петербургу, онъ сталъ просить о Москвѣ. Тамъ ему уплатили лишь за четыре спектакля, бывшіе въ февралѣ 1881 г. Запросили Московскую Контору. Она отвѣчала (16 февраля 1883 г., № 406), что съ 11 апрѣля 1879 г. по 1 января 1883 г. на Московской сценѣ была играна изъ пьесъ И. С. Тургенева одна только пьеса «Мѣсяцъ въ деревнѣ», за которую деньги, всего 213 р. 90 к., переведены при отношеніи отъ 4 августа 1882 г. за № 1377 и затѣмъ авторскаго гонорара г. Тургеневу больше не причитается». Тѣмъ временемъ въ декабрѣ 1882 г. Тороповъ подалъ прошеніе Директору театровъ, прося его отъ имени И. С. Тургенева расчитываться съ нимъ на основаніи новаго, временного, положенія, т. е. по $2^0/_0$ съ акта, съ валового сбора, причемъ заявлялъ, что И. С. «на вознагражденіе поспектакльною платою, на основаніи положенія 1827 г., ни въ коемъ случаѣ согласиться не можетъ». Опять доложили Министру. И на этотъ разъ онъ приказалъ удовлетворить ходатайство Тургенева, въ виду чего заключили съ нимъ формальное условіе.—Затѣмъ въ дѣлѣ встрѣчается заявленіе учительницы Гдовскаго женскаго училища Е. П. Кузьминой

о передачѣ ей И. С. Тургеневымъ права пользованія поспектакльною платою, на основаніи условія отъ 27 янв. 1883 г. и просьба къ Дирекціи впредь уже расчитываться съ ней. Къ прошенію приложена копія дарственной записи отъ 5 апр. 1883 г.—Служебная переписка оканчивается письмомъ А. А. Потѣхина [1]) на имя И. А. Всеволожскаго [2]) отъ 10 янв. 1885 г. слѣд. содержанія: «Многоуважаемый Иванъ Александровичъ, спѣшу доложить вамъ, что М. Г. Савина согласилась уступить пьесу И. С. Тургенева «Ночь въ Соренто» въ вѣчную собственность Дирекціи за триста рублей. Эту сумму авторъ могъ бы получить поспектакльною платою съ десяти полныхъ сборовъ въ Петербургѣ, слѣдовательно Москвѣ она достается даромъ, и тамъ очень выгодно ее поставить, ради имени автора и при удобствѣ эксплуатировать оперныхъ пѣвцовъ для исполненія серенады». Всеволожскій написалъ съ боку письма «исполнить», при чемъ распорядился заключить съ М. Г. Савиной соотвѣтствующее условіе. Такъ и сдѣлали. 25 февраля М. Г. Савина дала слѣд. подписку: «представляя при семъ переданную мнѣ при жизни И. С. Тургенева рукопись сочиненной покойнымъ пьесы «Вечеръ въ Соренто» уступаю ее въ собственность Дирекціи за единовременное вознагражденіе въ триста рублей. М. Г. Савина». Деньги эти, очевидно, причитались той же Е. И. Кузьминой, ибо послѣдняя подала тождественное заявленіе Дирекціи. «Считаю долгомъ довести до свѣдѣнія Дирекціи Императорскихъ театровъ о согласіи моемъ на замѣну поспектакльной платы, слѣдующей мнѣ за представленіе пьесы И. С. Тургенева «Вечеръ въ Соренто», единовременнымъ вознагражденіемъ въ 300 р., о чемъ я заявила уже владѣтельницѣ этой пьесы М. Г. Савиной и просила ее получить причитающіяся мнѣ деньги» (12 марта 1885 г.).

---

[1]) Въ то время нач. репертуара и завѣд. труппою Александринскаго театра.

[2]) Директора Императорскихъ театровъ.

А. М. МАКСИМОВЪ 1-Й.
ИЗЪ СОБРАНІЯ В. В. ПРОТОПОПОВА.

А. М. МАКСИМОВЪ 1-й.

Очеркъ П. А. РОССІЕВА.

1.

13-е марта—памятный день въ исторіи нашего театра.

13-го марта 1853 года умеръ знаменитый трагическій актеръ В. А. Каратыгинъ; 13-го марта 1813 года, въ семьѣ петербургскаго парикмахера, родился Алексѣй Михайловичъ Максимовъ, ставшій подъ именемъ Максимова 1-го извѣстнымъ драматическимъ артистомъ. Артистическая дѣятельность Алексѣя Михайловича Максимова 1-го охватывала драматургію отъ границъ (водевильнаго) смѣха до предѣловъ трагической серіозности включительно и, если Максимовъ не выдвинулся въ рядъ, гдѣ Кинъ, Тальма и имъ подобные, то его мѣсто, во всякомъ случаѣ, рядомъ съ выдающимися отечественными артистами. Для болѣе совершеннаго творчества, чѣмъ то, какое онъ являлъ, ему недоставало образованія и степенности. Степенность не играла роли въ его жизни. Безпутство,—сказалъ-бы старый театралъ,—совершенно такъ-же было въ родствѣ съ Максимовымъ, какъ и съ Эдмундомъ Киномъ. Впрочемъ, оно не отняло у Максимова впечатлительности, которая помогала артисту обрисовывать выдающіяся стороны даннаго характера, не повліяло оно и на укрѣпленіе въ Максимовѣ религіознаго чувства. Безпутство замѣчательно уживалось съ религіозностью «перваго любовника» на Александринской сценѣ въ теченіе многихъ лѣтъ.

Свое воспитаніе и образованіе А. М. Максимовъ началъ и закончилъ въ петербургскомъ театральномъ училищѣ, гдѣ учителемъ его былъ П. А. Каратыгинъ; Мартыновъ и Максимовъ были его любимыми учениками. Въ 16-лѣтнемъ Алексѣѣ Максимовѣ, по «Воспоминаніямъ» его учителя, «были видны нѣкоторые задатки будущаго jeune premier; ясное произношеніе, оживленная, веселая физіономія и ловкость ручались за его успѣхи въ будущемъ; онъ довольно быстро понималъ и усваивалъ дѣлас-

мыя ему замѣчанія». На публичномъ театрѣ Максимовъ началъ играть года за два до окончанія курса и имѣлъ успѣхъ у публики. Управляющій училищемъ, извѣстный П. С. Ѳедоровъ докладывалъ въ 1833 г. исправл. должность директора Имп. петерб. театровъ А. М. Гедеонову: «Воспитанникъ санктъ-петербургскаго театральнаго училища Алексѣй Максимовъ, имѣющій отъ роду 20 лѣтъ, при похвальномъ поведеніи, оказалъ хорошіе успѣхи по драматической части и заслужилъ уже въ нѣкоторыхъ пьесахъ одобреніе публики. Въ награжденіе оказанныхъ имъ уже успѣховъ и для поощренія къ дальнѣйшему усовершенствованію оныхъ я осмѣливаюсь ходатайствовать у вашего превосходительства о выпускѣ его изъ училища на службу при театрахъ. Вмѣстѣ съ симъ долгомъ поставляю представить на милостивое вниманіе в. пр., что родители Максимова, при весьма недостаточномъ состояніи, будучи обременены семействомъ, ожидаютъ отъ него вспомоществованія въ своемъ содержаніи» [1]).

Гедеоновъ предписалъ конторѣ театровъ «выпустить воспитанника театральнаго училища Алексѣя Максимова, 17-го октября 1833 г., въ Россійскую труппу актеромъ», производить ему жалованья по 900 рублей въ годъ, выдать единовременно на экепировку 300 рублей и поселить его на казенной квартирѣ въ Удѣльномъ корпусѣ; однакожъ, предложенная казенная квартира оказалась «безъ очаговъ» и потому Максимовъ нанимаетъ квартиру въ частномъ домѣ [2]).

Инспектору труппы молодой артистъ былъ рекомендованъ конторою на роли «по его средствамъ и способностямъ». Вольфъ въ своей «Хроникѣ петербургскихъ театровъ» отмѣчаетъ, что Максимовъ, вскорѣ по выходѣ изъ училища, игралъ роль Скопина (въ драмѣ Н. Кукольника: «Князь Скопинъ Шуйскій»), и тутъ уже обратилъ на себя вниманіе пуб-

---

[1] и [2]) Архивъ Императ. Двора. Дѣла Дирекціи. Дѣло № 5992. Листы 1 и 3. Въ дальнѣйшихъ ссылкахъ на Архивъ будутъ указыв. только листы. Пользуюсь случаемъ засвидѣтельствовать о томъ вниманіи и предупредительности, которыми сопровождались мои архивныя выписки со стороны г.г. служащихъ и въ особенности—почтеннаго А. М. Карчевскаго, помощника г. завѣдывающаго Архивомъ Имп. Двора, проф. К. Я. Гротъ.

лики. «У него были всѣ данныя для драматическаго молодого любовника: красивая фигура, приличныя манеры, звучный голосъ, много жару и безукоризненная дикція»...

Въ свидѣтельство хроникера Вольфа необходимо внести поправку: Максимовъ былъ на виду у публики и пользовался ея расположеніемъ впродолженіе всего 1833 г., когда занималъ репертуаръ больного Дюра [1]). Любовь публики, сильно росшая съ каждымъ годомъ, и далеко не крѣпкое здоровье, казалось бы, обязывали Максимова вполнѣ серіозно относиться къ дѣлу и быть осторожнымъ въ отношеніи удовольствій и траты на нихъ времени и денегъ, но именно въ этомъ отношеніи А. М. былъ не безупреченъ. Въ жизни его какъ-то перепутались «ночи безумныя, ночи безсонныя», разгулъ и безразсудная трата денегъ съ нуждою въ нихъ, съ потребностью монастырскаго воздуха и съ повторяющейся необходимостью лечиться. Не трудно представить себѣ, какая бездѣлица изъ получаемаго жалованья и отъ бенефисовъ попадала въ карманъ Максимова, если принять во вниманіе толпу кредиторовъ. И кого только нѣтъ въ этой толпѣ. Здѣсь и портной Альвангъ, шившій ему утренній сюртукъ, жилетъ канцелярскій и панталоны, «à la Робиньи»; и золотыхъ дѣлъ мастеръ Экунинъ, и домовладѣльцы: коллежскій ассесоръ и кавалеръ Грибановъ съ искомъ въ 500 руб. ас., и мѣщанка Шебашова, и музыкантъ Васильевъ, и мебельщикъ и, словомъ, настоящая «смѣсь одеждъ и лицъ, племенъ, нарѣчій, состояній». 17-го іюля 1842 г. Максимовъ и Марковецкій взяли четырехъ-недѣльный отпускъ и уѣхали въ Нижній-Новгородъ. За 3 мѣсяца передъ тѣмъ Максимовъ женился [2]).

---

[1]) Л. 158.

[2]) 6-го апрѣля 1842 г. Максимовъ подалъ прошеніе директору театровъ о своемъ желаніи вступить въ бракъ съ танцовщицею Натальей Сергѣевной Аполлонской. (Л. 48). Бракъ ихъ совершенъ 26 апрѣля того же года въ Троицкой церкви при Театральн. училищѣ. (Л. 201). «Танцовщица Аполлонская, вышедшая замужъ за Максимова, въ бенефисъ супруга (1842 г.) сыграла драматическую роль въ «Обойщикѣ» (перев. драма—«Le Tapissier»), но затѣмъ опять принялась за пируэты и антраша». (Вольфъ, «Хроника», ч. I, стр. 102).—Н. С. род. 1823 г.—25 марта 1857 г.,

Ни женитьба, ни достаточная наличность кредиторовъ не остепенили его; напротивъ, число этихъ «благодѣтелей» увеличилось еще нижегородскимъ купцомъ Измаиломъ Тахтаровымъ. Они осаждали контору Императорскихъ театровъ, требуя отъ должника полнаго расчета, и должны были подчиняться его спокойному письменному обязательству: «вычитать изъ третного жалованья». Только разъ онъ «возмутился духомъ», когда театральный буфетчикъ Михайловъ пожелалъ сразу получить съ него 674 р. 10 к. за вина, трубки, чай, кофе, буттерброды и т. п. Гедеоновъ приказалъ уплатить изъ бенефиса сто рублей, Максимовъ взмолился: помилуйте, у меня есть долги священнѣе! Тогда вычли 25 р., а остальные обратили въ «третью часть».

Поступивъ первоначально на 900-рублевый годовой окладъ, Максимовъ получилъ 1-го марта 1836 г. первую прибавку въ триста рублей; черезъ три года ему назначенъ былъ полу-бенефисъ; бывали денежныя вознагражденія отъ дирекціи за то, что Максимовъ выступалъ за другихъ артистовъ; напримѣръ, замѣнялъ онъ П. Каратыгина. Жаловалъ и Государь: еще въ маѣ 1837 г. Максимовъ получилъ отъ Его Величества брилліантовый перстень, но все это не улучшало матеріяльной стороны: Максимовъ запутался въ паутинѣ долговъ, горѣлъ, угоралъ. Но, можетъ быть, это неизбѣжно въ положеніи любимца публики... А кто же не любилъ А. М. Максимова? Великій князь Михаилъ Павловичъ, заботясь объ успѣхѣ молодого артиста, училъ его, какъ типичнѣе представить военнаго писаря въ водевилѣ «1-е Іюля въ Петергофѣ». И Максимовъ, — по словамъ Вольфа,—былъ особенно хорошъ.

Кутежи и попойки даромъ не проходили для А. М. Максимова, под-

---

за выслугу танцовщицею 20 лѣтъ, Натальѣ Сергѣевнѣ Максимовой назначена пенсія въ 400 р. сер. въ годъ; затѣмъ, прослуживъ еще два обычныхъ года въ благодарность, она была уволена въ отставку (Аттестатъ).—Н. С. Максимова умерла 11 сентября 1900 г. отъ «порока сердца» и погребена на кладбищѣ Св. Троицкой церкви въ Петергофѣ. Дѣтей у нихъ не было, но Максимовы призрѣли малолѣтняго безроднаго сироту Михаила Смирнова, который воспитывался въ Спб. театральномъ училищѣ на счетъ А. М. Максимова.

тачивали здоровье его и даже доводили до бѣлой горячки. Къ 1849 г. относится усиленная канцелярская переписка по поводу состоянія здоровья Максимова. Стоялъ іюнь мѣсяцъ. Бѣлогорячечный А. М. проживалъ на дачѣ въ Царскомъ Селѣ, а въ Петербургѣ, въ дирекціи, поднимался вопросъ въ это время: безнадеженъ Максимовъ, или еще можетъ придти въ здравый умъ? Потому что, при безнадежности, министръ Императорскаго Двора князь Волконскій предоставлялъ директору театровъ Гедеонову «вовсе его уволить». Мало того, начальство не считало возможнымъ, чтобы «помѣшанный» жилъ въ Царскомъ Селѣ или въ Петергофѣ, и указывало, взамѣнъ ихъ, Парголово или Лѣсной Институтъ. Гедеоновъ, благоволившій къ Максимову, послалъ въ Царское Село театральнаго врача Савицкаго, который провелъ въ бесѣдѣ съ больнымъ нѣсколько часовъ, «стараясь со всевозможною точностью узнать умственные и тѣлесные его недостатки». Затѣмъ, врачъ доносилъ по начальству: «Все слышанное и замѣченное мною впродолженіе сего времени позволяетъ изложитъ мое мнѣніе слѣдующимъ порядкомъ: умственныя способности Максимова въ совершенно нормальномъ состояніи; но нервная система, какъ послѣдствіе предшедшей сильнѣйшей бѣлой горячки, весьма раздражительна до такой степени, что малѣйшее сопротивленіе въ его дѣйствіяхъ, рѣчахъ и намѣреніяхъ сильно его воспламеняютъ и раздражаютъ, а часто повторяемыя могутъ быть причиною возобновленія бѣлой горячки.—Сообщниковъ своихъ радостей и увеселеній, сослуживцевъ и товарищей, съ которыми онъ проводилъ бурную свою жизнь, онъ ненавидитъ, считая ихъ единственною причиною несчастнаго своего положенія, которое онъ весьма хорошо понимаетъ. Сообразивъ изъясненныя обстоятельства, почти съ вѣроятностью заключить должно: что помѣщеніе г. Максимова въ настоящемъ состояніи нервной раздражительности въ больницу можетъ возбудить весьма неблагопріятныя для него послѣдствія; въ больницѣ самыя обыкновенныя вещи, какъ, напримѣръ, соблюденіе госпитальнаго порядка, къ которому онъ не привыкъ, можетъ ему показаться какъ нарочно устроенное для его огорченія. Мнѣніемъ моимъ я полагаю: что къ возста-

новленію его здоровья нужно, по крайней мѣрѣ, 4 мѣсяца времени оставить его въ уединеніи и спокойствіи. При свѣжемъ и благорастворенномъ воздухѣ въ Царскомъ Селѣ или въ другомъ подобномъ мѣстѣ, умѣренной діэтѣ и заботливости привязанной жены онъ душевно успокоится, укрѣпитъ тѣлесныя силы, а вмѣстѣ и нервную систему. При окончаніи же срочнаго времени пріучить его понемногу къ обществу прежнихъ его знакомыхъ, примирить его съ сотоварищами и собесѣдниками, а наконецъ пріуготовить его къ тѣмъ впечатлѣніямъ, съ которымъ онъ встрѣтиться долженъ на сценѣ» [1]).

Этотъ любопытный рапортъ врача Савицкаго удовлетворилъ какъ Гедеонова, такъ и князя Волконскаго: Максимовъ остался на службѣ. Но, можетъ быть, правъ Шмага, говоря: «мы артисты, наше мѣсто въ буфетѣ»... Максимовъ не унимался. Артистическая натура его, очевидно, требовала шири, размаха и отнюдь не укладывалась въ нѣмецкую формочку умѣренности и аккуратности. Или болѣзни переносились имъ легко? или онѣ не были мучительны для него? Помните слова Ромео:

Надъ ранами смѣется только тотъ,
Кто не бывалъ еще ни разу раненъ...

Какъ бы то ни было, списокъ максимовскихъ кредиторовъ, съ теченіемъ времени, не уменьшается, а увеличивается: вотъ появляется: «confiseur въ домѣ Армянской церкви», извѣстный по куплетамъ и водевилямъ фридрихсгамскій и санктъ-петербургскій купецъ Ив. Излеръ. Максимовъ не можетъ не быть его должникомъ!.. Нужды нѣтъ, что самъ-то весь запутался въ долгахъ, онъ поручается, въ 1851 г., на тысячу рублей серебромъ за надворнаго совѣтника Александра Неваховича [2]). 1849-й г.

---

[1]) Л. 128.

[2]) Надворный совѣтникъ Александръ Львовичъ Неваховичъ, сынъ титул. совѣтника, родился въ 1810 г. и воспитывался въ Горномъ Кадетскомъ Корпусѣ, который окончилъ въ 1830 г. съ медалью. Выпущенный для опредѣленія въ дѣйствительную службу практикантомъ по вѣдомству названнаго Корпуса, А. Л. Неваховичъ, въ 1831 г., занимался буреніемъ артезіанскихъ колодцевъ въ Новороссійскомъ краѣ. 19 апрѣля 1836 г. бывшій гиттенфервальтеръ Неваховичъ былъ принятъ секре-

имъ, кажется, забытъ очень хорошо; ненависть (если не считать ее за красное словцо врача Савицкаго) къ «сообщникамъ прежнихъ радостей и увеселеній, сослуживцамъ и товарищамъ» въ «бурной жизни», очевидно, улеглась въ душѣ Максимова и опять онъ въ оргіяхъ. «Одна ночная оргія беретъ столько силъ, что ихъ хватило бы на цѣлое сочиненіе», сказалъ Бальзакъ, но русскій артистъ не хотѣлъ знать ни французскаго романиста, ни мудрыхъ правилъ. Что-же удивительнаго, что 28-го ноября 1854 г. Максимовъ угодилъ въ отдѣленіе умалишенныхъ 2-го Военно-сухопутнаго госпиталя и пробылъ тамъ до 22-го декабря? Гедеонову доложили,

---

таремъ къ А. М. Гедеонову на мѣсто уволеннаго Мундта. (Арх. Имп. Дв. Дѣла Дирекціи. Картонъ № 7667). Занявъ мѣсто секретаря при директорѣ, Неваховичъ занялъ и другое: начальника репертуарной части. Н. И. Куликовъ, всевластный режиссеръ именно при Неваховичѣ, отзывался о его назначеніи слѣдующимъ образомъ: «у директора былъ готовъ излюбленный человѣкъ, прожигавшій наслѣдство отца, бывшаго варшавскаго банкира; добродушный хлѣбосолъ, охотникъ до перекидыванія картъ направо и налѣво, до чего имѣлъ охоту и директоръ, почему сей послѣдній и предложилъ ему служить подъ своимъ начальствомъ». (Русск. Стар. 1892, августъ).—А. Л. Неваховичъ, человѣкъ добрѣйшій и любезнѣйшій, но безпечный и разсѣянный до-нельзя, ни во что не входилъ и въ русскій театръ никогда не заглядывалъ». (Вольфъ. Хроника).—«Зато... утопалъ въ итальянскомъ мірѣ, гдѣ влюбился въ пѣвицу Ассандри, на которой, оставивъ театральн. службу, женился... Въ Петербургѣ онъ былъ особенно популяренъ, благодаря юмористическому таланту брата Михаила Львовича, извѣстнаго издателя «Ералаша», гдѣ Александръ Львовичъ фигурировалъ въ разныхъ смѣшныхъ положеніяхъ: то ѣдущимъ по Невскому въ коляскѣ, съ поднятою шляпою, раскланивающимся на всѣ стороны, то скачущимъ на извозчикѣ по всему земному шару и кидающимъ визитныя карточки». (Куликовъ).—Въ концѣ концовъ, Неваховичъ довольно скоро прожилъ отцовское наслѣдство. Поручительство Максимова относится ко времени, когда Неваховичъ уже не состоялъ на службѣ, на которой онъ оставался до конца 40-хъ годовъ и уволился по прошенію. По окончаніи петербургскаго сезона 1849—50 годовъ А. Л. Неваховичъ составилъ оперную труппу изъ итальянскихъ артистовъ: сопрано Корбари, тенора Поццолини, баса-буффъ Росси и русскаго пѣвца Артемовскаго; съ нею онъ отправился въ провинціальные города и имѣлъ всяческій успѣхъ, причемъ однажды А. Л. Неваховичъ, взамѣнъ заболѣвшаго Росси, спѣлъ партію Дулькамары въ оперѣ Доницетти «Любовный напитокъ», никогда прежде не пѣвши и не научившись пѣть». На Александринской сценѣ были представлены переведенные имъ водевили: «Гусманъ д'Альфарашъ» (въ 1829 г.) и «Поэзія любви» (въ 1849 г.) А. Л. Неваховичъ умеръ въ Берлинѣ. (Первая жена его была оперная артистка Лебедева).

что А. Максимовъ «одержимъ приливомъ крови къ головѣ». Грубоватый директоръ театровъ отлично понималъ, въ чемъ тутъ дѣло, но какъ онъ махнулъ рукою на театральныхъ чиновниковъ и даже якобы сказалъ: «воруйте, чертъ васъ возьми, пока я живъ!»—такъ снисходилъ и къ слабостямъ талантливаго актера. Да и кому-же, какъ не себѣ только, Максимовъ вредилъ? Здоровье истощалось; вѣдь и первоначальный запасъ его былъ не великъ. Еще въ маѣ 1837 г. онъ ѣздилъ въ Киссингенъ, черезъ 2 года отпускъ въ Германію былъ повторенъ, лѣто 1840 г. Максимовъ провелъ въ Оренбургской степи. Въ 1846 г. изъ-за «хронической боли въ печени и сильнаго раздраженія нервовъ» онъ ѣдетъ въ Одессу; три года спустя, опять поѣздка на югъ...

2.

Было бы вполнѣ несправедливо и односторонне думать, что Максимовъ не обладалъ въ достаточной степени тѣмъ возвышеннымъ инстинктомъ свободы, безъ котораго человѣкъ не можетъ имѣть и соотвѣтственнаго нравственнаго достоинства. И точно такъ-же было-бы ошибочно рѣшеніе, будто-бы тяготѣнія къ разгулу ссорили его съ велѣніями здраваго смысла. Правда, что часъ потѣхи въ жизни этого артиста длился очень ужъ долго, отнимая иногда время и у дѣла; тѣмъ не менѣе, и дѣловыхъ и просто красивыхъ сплетеній составилось въ концѣ-концовъ столько, что жизнь А. М. Максимова представляется замѣчательной.

Въ іюлѣ мѣсяцѣ 1850-го года онъ подалъ начальству прошеніе объ увольненіи его съ женою въ отпускъ на 28 дней на «Ладожскіе острова для поправленія здоровья». 13-го іюля отпускъ былъ данъ [1]). Эта поѣздка его, въ сопровожденіи «привязанной» жены, на острова, какъ извѣстно, занятые Валаамскимъ-Преображенскимъ и Коневскимъ-Рождественскимъ монастырями, вовсе не случайна. Впослѣдствіи А. М. Максимовъ ѣздитъ въ Новгородъ и по недѣлямъ проживаетъ въ Деревянницкомъ монастырѣ,

---

[1]) Л. 139.

который до 1875 г. былъ мужскимъ, а съ этого года преобразованъ былъ въ женскую обитель. Такъ, 9-го марта 1856 г. А. М. съ братомъ Гавріиломъ Михайловичемъ [1]) уѣхали въ Новгородъ на 28 дней; въ началѣ августа того же года А. М. опять поѣхалъ туда на недѣлю; съ 8-го по 13-е іюля 1858 г. онъ снова въ Новгородѣ «по собственнымъ дѣламъ» [2]). Эти-то «собственныя дѣла» и обнаруживаютъ ту черту характера А. М. Максимова, которую нельзя назвать ни ханжествомъ, ни робкимъ уныніемъ, но которая есть доказательство расположенія его къ духовнымъ размышленіямъ и къ храму. Черта вполнѣ религіозная.

Не характерно-ли для актера, живущаго, казалось бы, разсѣянной и невоздержной жизнью, не характерно ли, что онъ покупаетъ и читаетъ духовныя книги—и вѣдь въ какомъ количествѣ?! Онъ завѣщалъ ихъ Никольскому монастырю въ Старой Ладогѣ, гдѣ его имя всегда поминается за обѣднею. Вотъ что говорится во вкладной монастырской записи: «1862 г., декабря, вдова артиста Императорскихъ С.-Петербургскихъ театровъ Алексѣя Михайловича Максимова, Наталья Сергѣевна (пожертвовала) разныхъ книгъ духовнаго содержанія до 250 экземпляровъ». Въ тѣ времена настоятелемъ Никольскаго монастыря былъ архимандритъ Аполлосъ, ранѣе настоятельствовавшій въ Сергіевой пустыни. Здѣсь, вѣроятно, и началось знакомство Максимова съ Аполлосомъ. Неизвѣстно, жертвовалъ-ли А. М. староладожскому монастырю, кромѣ книгъ, и деньги, но можно полагать, что онъ жертвовалъ и деньги, такъ какъ извѣстно, что онъ не останавливался передъ жертвами для новгородскихъ «Деревянныхъ».

Въ Деревяницкой кажется слободѣ еще живъ старичекъ Петръ Аѳа-

---

[1]) Гавр. Мих. Максимовъ подвизался на Александринской сценѣ и былъ второстепеннымъ актеромъ. Онъ умеръ 7-го мая 1882 г. Значился «Максимовымъ 3-мъ». Сотрудничалъ въ «Петербургскомъ Листкѣ» и, кромѣ того, издалъ «Свѣтъ и тѣни петербургской драматической труппы за прошедшія 30 лѣтъ (1846—1876 г.г.)». Перу его принадлежатъ четыре оригинальныхъ водевиля: «Влюбленный голодный», «Заколдованные медвѣди», «Прежде скончались, потомъ повѣнчались» и «Приключеніе наканунѣ обрученія».

[2]) Л.л. 180 и 216.

насьевъ, сынъ бывшаго служителя монастыря, когда Деревянницы были мужской обителью. Ему 66 лѣтъ и онъ помнитъ А. М. Максимова. По разсказамъ его, артистъ былъ друженъ съ архимандритомъ Варлаамомъ Корсаковымъ, возобновителемъ монастырскихъ зданій. Максимовъ наѣзжалъ въ монастырь говѣть и хорошо читалъ въ храмѣ. Это свидѣтельство простого новгородскаго слобожанина согласуется съ воспоминаніями Куликова: «А. М. Максимовъ... веселый, забавный, болтунъ, шутникъ... по-истинѣ назывался душою общества. Откровенный въ разсказахъ о своихъ кутежахъ и запояхъ, онъ не щадилъ самого себя и не стыдился повѣствовать о нихъ. И удивительное дѣло: пьянствуя до бѣлой горячки, какъ говорится, до чертиковъ, онъ вначалѣ Великаго поста вдругъ какъ бы перерождался: усердно молился и говѣлъ, такъ какъ былъ очень религіозенъ». При его участіи—въ тепломъ каменномъ храмѣ Деревянницкаго монастыря было придѣлано полукружіе алтаря и перемѣненъ кирпичный полъ на деревянный, а въ Михаило-архангельскомъ придѣлѣ поставленъ дубовый, довольно тонкой работы, иконостасъ.

Тяготѣя къ этому монастырю, Максимовъ завѣщалъ и похоронить себя въ немъ. Его воля была исполнена. На паперти Воскресенскаго храма видится плита съ надписью: «Здѣсь погребено тѣло потомственнаго почетнаго гражданина, артиста Императорскихъ Санктъ-Петербургскихъ театровъ Алексѣя Михайловича Максимова, родившагося 1813 г., марта 13 дня, а скончавшагося 1861 г., сентября 3 дня».

Мужъ и жена Максимовы получили званіе потомственныхъ почетныхъ гражданъ въ 1858 г. Алексѣй Михайловичъ придавалъ этому особенное значеніе. По разсказу того-же Н. И. Куликова, однажды они съ А. М—чемъ вошли въ театральный буфетъ напиться чаю и въ курильной комнатѣ, не замѣчая сидѣвшаго въ углу человѣка, съ нахлобученной на глаза шляпой, продолжали разговоръ о дарованномъ артистамъ потомств. поч. гражданствѣ. Когда Максимовъ съ актерскимъ экстазомъ сказалъ: «Теперь мы вполнѣ счастливы! У насъ есть будущность, самостоятельность! Намъ даны такія права, что»...

— Какія это вы нашли права?—прервалъ его незнакомецъ и съ язвительной насмѣшкой продолжалъ: завтра же васъ высѣкутъ, вотъ вамъ и права!

— Ахъ, это вы графъ?—сказалъ Максимовъ. Это былъ извѣстный дуэлистъ, графъ Завадовскій [1]). Онъ продолжалъ въ томъ-же саркастическомъ тонѣ насмѣхаться надъ разными русскими распорядками того времени. Я (говоритъ Куликовъ), смѣясь надъ злыми шутками эксцентрика-графа, пресерьезно замѣтилъ Максимову: Вотъ, Алексѣй Михайловичъ, какимъ тономъ ты долженъ вести роль Чацкаго во второмъ дѣйствіи «Горе отъ ума».

— Аминь,—прибавилъ смѣясь Завадовскій [2]).

3.

Нуждался-ли, однако, Максимовъ въ случайныхъ учителяхъ, въ родѣ графа Завадовскаго? Въ частности—какъ онъ игралъ Чацкаго? Какъ судили современники объ А. М. Максимовѣ—артистѣ? Общую характеристику представилъ «Сынъ Отечества» въ то время когда Максимовъ стоялъ уже во весь свой артистическій ростъ: «У насъ амплуа любовниковъ, смотря по содержанію пьесы и требованію роли, занимаютъ разные артисты, весьма, впрочемъ, старательные: чаще другихъ оба г.г. Смирновы и г. Максимовъ, артистъ съ прекраснымъ, благороднымъ дарованіемъ, съ любовью къ искусству, съ умнымъ отчетливымъ его пониманіемъ. Если онъ и не вполнѣ приближается къ идеалу «перваго любовника», то его смотришь и слушаешь всегда съ удовольствіемъ; иногда онъ даже увлекаетъ и трогаетъ, потому что въ немъ есть чувство, душа. Слабаго тѣлосложенія, худощавый, болѣзненнаго вида, онъ особенно хорошъ въ роляхъ, выражающихъ тоску, страданіе... Въ благородной комедіи, водевилѣ, шуткѣ, въ самомъ грубомъ фарсѣ Максимовъ обращаетъ на себя вниманіе и одобреніе зрителей. У него умная, пріятная манера, привлекательные пріемы, ловкость, непринужденная раз-

[1]) Гр. Вас. Петровичъ.
[2]) Искусство, 1883, № 8.

вязность и порядочный тонъ. Въ мѣстахъ патетическихъ онъ заставляетъ себя выслушивать; въ его комизмѣ, юморѣ много обдуманности, разсчитанной насмѣшки, ѣдкости и сарказма. Многіе водевили и пустыя пьесы обязаны отличной игрѣ его своимъ успѣхомъ... Но кто безъ недостатковъ и слабостей? Главнѣйшій недостатокъ г. Максимова—не его вина—его слабый голосъ; отсюда иногда неумѣстныя вскрикиванья, неизбѣжное слѣдствіе напряженія, усилія»... (1849, мартъ). Однимъ изъ лучшихъ комическихъ и драматическихъ артистовъ Максимовъ былъ также въ глазахъ «Сѣверной Пчелы». Не скупился на похвалы ему и «передовой критикъ того времени» Межевичъ [1]).

Съ выхода изъ училища и до смерти Н. О. Дюра (16 мая 1839 г.) Максимовъ выступалъ въ самыхъ разнообразныхъ роляхъ: отъ развеселыхъ водевильныхъ до высоко-комическихъ, драматическихъ и трагическихъ. Послѣ Дюра къ нему окончательно переходятъ роли фатовъ и вѣтренниковъ. Въ очередь съ Н. И. Куликовымъ онъ играетъ Хлестакова, въ очередь съ В. В. Самойловымъ—Молчалина, въ очередь съ П. И. Григорьевымъ 1-мъ—Чацкаго. Между тѣмъ, водевили сыплются на сцену, какъ изъ рога изобилія; вотъ Н. А. Некрасовъ (Перепельскій) пробуетъ въ качествѣ водевилиста; на Александринской сценѣ весною 1841 г. ставятъ первую пьеску его: «Шила въ мѣшкѣ не утаишь»—и Максимовъ, еще не-

---

[1]) Василій Степановичъ Межевичъ, (подписывавшійся «Л. Л.»), родился въ Ставрополѣ Кавказскомъ 22 февраля 1814 г. и воспитывался въ Москвѣ, въ пансіонѣ своего дяди, профессора Болдырева; затѣмъ, слушалъ лекціи въ университетѣ, послѣ чего «вполнѣ посвятилъ себя литературнымъ занятіямъ; сначала завѣдывалъ «Литературною Газетою» (1839 и 1840 г.г.), затѣмъ долгое время былъ сотрудникомъ «Сѣверной Пчелы» по отдѣлу литературы и театральной критики, участвовалъ въ ж. «Репертуаръ и Пантеонъ», коего былъ нѣкоторое время редакторомъ, и въ теченіе всего этого времени издалъ въ свѣтъ многія книги, отчасти оригинальныя, отчасти переводныя». (Сѣв. Пчела № 200, 1849 г.). Отъ основанія «Вѣдомостей Спб. Город. Полиціи», въ 1839 г., и до кончины своей, послѣдовавшей 7 сентября 1849 г., въ Петербургѣ, В. С. Межевичъ былъ ихъ редакторомъ. О немъ еще: «Сѣв. Пчела» № 222, 1849 г. и «Вѣд. Спб. Полиціи», № 208, 1849 г.—Этотъ Межевичъ раскрылъ псевдонимъ: «Перепельскій» и совѣтовалъ Некрасову «перестать писать».

Г. РЫБАКОВЪ ВЪ РОЛИ ПЕТРА ВЕЛИКАГО.
«АССАМБЛЕЯ» КОМЕДІЯ П. ГНѢДИЧА
ИМПЕРАТОРСКІЙ МОСКОВСКІЙ МАЛЫЙ ТЕАТРЪ.

давно исполнявшій серьезныя роли, играетъ съ выдающимся успѣхомъ роль студента Фортункина. Есть основаніе сказать, что артистъ едва-ли благоговѣлъ передъ творчествомъ водевилистовъ и что онъ не уклонялся отъ «отсебятинъ». Это нравилось публикѣ, но, какъ видно, не поощрялось свыше. Въ Архивѣ Императорскаго Двора сохранилось предписаніе Гедеонова, данное конторѣ театровъ, отъ 26-го февраля 1840-го года: «За самовольную прибавку неприличной сцены въ водевилѣ «Артистъ» [1]) актеромъ россійской труппы Максимовымъ 1-мъ предписываю держать его подъ арестомъ впредь до моего приказанія; режиссера Куликова, допустившаго сдѣлать прибавку въ пьесѣ, подвергнуть тому же наказанію, а какъ Куликовъ рапортовался больнымъ и докторомъ дирекціи болѣзнь его найдена дѣйствительною, то посадить его подъ арестъ по выздоровленіи». Максимовъ просидѣлъ подъ арестомъ сутки.

4-го марта 1842-го года онъ занялъ «первое амплуа» и сохранилъ до конца. Нѣтъ надобности, при имѣющейся «Хроникѣ» Вольфа, перечислять всѣ роли, которыя Максимовъ переигралъ въ теченіе своей довольно продолжительной службы на Императорской сценѣ. Не говоря о томъ уже мастерствѣ, съ которымъ онъ представлялъ водевильныхъ и легко-комедійныхъ героевъ, онъ легко справлялся съ характерами, дышущими такой полнотой и разнообразіемъ жизни. Для успѣха въ роляхъ первой категоріи достаточно было старательнаго приложенія наблюденій къ данному лицу или характеру, обыкновенно одностороннему и несложному; вѣдь, профессоръ 40-хъ годовъ, критикъ и эстетикъ Крюковъ доказывалъ, что, при наличности такихъ наблюденій, не трудно изобразить ни Гарпагона, ни Тартюфа, ни Нерона... Иное дѣло, когда на сцену отдаютъ свои произведенія Гоголь, Островскій, Грибоѣдовъ, Шиллеръ или Шекспиръ. Для нихъ недостаточно актерской наблюдательности; они уже требуютъ отъ тѣхъ, кого называютъ художниками театра, творчества, сплавляющаго всѣ разнородныя стихіи въ цѣлое и осущест-

---

[1]) «Артистъ», водевиль Скриба, перев. А. Булгакова.

вляющаго созданный драматургомъ характеръ, искрящійся полнотой и разнообразіемъ жизни. Максимовъ былъ способенъ понять сложную роль, а понявъ и изображать. Гончаровъ недаромъ сказалъ, что въ роляхъ Грибоѣдова, Гоголя, Островскаго и до Шекспира включительно онъ не только создавалъ типы на сценѣ, но и умнымъ и рельефнымъ произношеніемъ сохранялъ всю силу и образцоваго языка, давая вѣсъ каждой фразѣ, каждому слову.

4.

17-го октября 1853 г. кончилось 20-лѣтіе службы Максимова при дирекціи. Ему назначена была пенсія ежегодно по 1142 р. 88 к. Надо было еще прослужить обычныхъ два года въ «благодарность». 17-го октября 1855 г. артистъ запросилъ контору о предполагаемыхъ со стороны дирекціи условіяхъ дальнѣйшей его службы. Дирекція предложила: жалованье прежнее (1142 р. 85 к. въ г.), а поспектакльныхъ по 35 р. 71 к. и полубенефисъ въ «лучшее время», т. е. въ разгаръ зимняго сезона. Максимовъ удовлетворился этимъ предложеніемъ и остался на Императорской сценѣ.

Тихо протекли полтора года. И вдругъ произошла буря. Въ февралѣ 1857 г. Максимовъ и А. Е. Мартыновъ обратились къ директору театровъ съ просьбой исходатайствовать «имъ на будущее время то самое содержаніе, какое всемилостивѣйше пожаловано нынѣ актеру Самойлову [1]), съ производствомъ онаго» Максимову съ 1-го марта того же года, а Мартынову «со дня выслуги двухъ лѣтъ въ благодарность за всемилостивѣйше пожалованный пансіонъ, т. е. съ 23-го будущаго апрѣля» [2]).

Самойловъ, въ силу вновь заключеннаго съ нимъ на 3 года контракта, имѣлъ: жалованья 3400 р. сер. въ годъ, поспектакльныхъ 35 р., ежегодно полный бенефисъ на собственныхъ его вечеровыхъ расходахъ и, сверхъ того, въ теченіе трехъ лѣтъ, одинъ заграничный пяти-

---

[1]) Вас. Васильевичъ.

[2]) А. Е. Мартыновъ получалъ въ это время: 1142 р. жалованья и 30 р. поспектакльныхъ. (Арх. Имп. Дв.).

мѣсячный отпускъ съ сохраніемъ жалованья. Дирекція соглашалась, чтобы Максимовъ и Мартыновъ получали по 2800 р. жалованья, поспектакльныя наравнѣ съ Самойловымъ и полный бенефисъ ежегодно. Директоръ Гедеоновъ принялъ къ сердцу просьбу артистовъ, которыхъ онъ любилъ, но, какъ видно, принялъ не вполнѣ. Вотъ какъ онъ ходатайствовалъ за нихъ предъ министромъ Двора: «По замѣчательному таланту обоихъ этихъ артистовъ, постоянныхъ любимцевъ публики, не только равныхъ г. Самойлову по приносимой пользѣ Русскому театру, но и незамѣнимыхъ въ настоящее время другими артистами въ занимаемыхъ ими амплуа, я считаю ихъ совершенно необходимыми для сцены и вполнѣ достойными сравненія въ содержаніи съ Самойловымъ. При этомъ, однако-же, не могу не сознаться, что испрашиваемое ими содержаніе, требуя новыхъ расходовъ по Кабинету, лишитъ и Дирекцію половинныхъ сборовъ съ 2-хъ бенефисовъ, независимо отъ потерянныхъ уже ею подобныхъ сборовъ съ пожалованныхъ полныхъ бенефисовъ въ минувшемъ году актрисѣ Самойловой [1]), и въ нынѣшнемъ—актеру Самойлову, и попослужитъ примѣромъ другимъ артистамъ къ домогательствамъ о возвышеніи окладовъ, какъ послужило гг. Максимову и Мартынову поводомъ къ настоящей просьбѣ назначенное вновь содержаніе г. Самойлову» [2]).

Изъ канцеляріи министра вскорѣ пришло увѣдомленіе, что Государь не призналъ приводимаго Максимовымъ и Мартыновымъ права на сравненіе ихъ въ содержаніи съ Самойловымъ, «ибо каждый изъ сихъ артистовъ занимаетъ по одному только амплуа, а Самойловъ имѣетъ ихъ нѣсколько разнообразныхъ» [3]). То былъ ударъ самолюбію просителей. Мартыновъ примирился съ нимъ, но Максимовъ не захотѣлъ и 23-го апрѣля былъ уволенъ въ отставку, «какъ несогласившійся на Всемилостивѣйше сдѣлан-

---

[1]) Надежда Васильевна Самойлова. О ней: В. А. Крыловъ, «Сестры Самойловы». (Историч. Вѣстн., 1898, т. LXXI).

[2]) Л.л. 181—182.

[3]) Л. 183.

ное ему предложеніе» [1]) Безропотность—худшая изъ добродѣтелей, замѣтилъ Флоберъ. Бѣда, однако, въ томъ, что Максимовъ, кажется, не умѣлъ роптать и не былъ сильною душою, которыя страдаютъ втайнѣ; въ этомъ смыслѣ Мартыновъ оказывался сильнѣй его. Онъ остался на службѣ и получилъ прибавку въ томъ размѣрѣ, на который дирекція готова была согласиться съ самаго начала этой исторіи. Между тѣмъ, у Максимова донъ-кихотства (если умѣстно здѣсь это слово) хватило не надолго. Прошло какихъ-нибудь 10 дней—и онъ уже пишетъ письмо къ управляющему театральнымъ училищемъ, всесильному П. С. Ѳедорову. Въ каждой строкѣ приводимаго сейчасъ письма слышится отбой.

«Милостивый Государь

Павелъ Степановичъ!

Многіе изъ публики, встрѣчаясь со мною, даже совсѣмъ мнѣ незнакомые, называютъ меня корыстолюбцемъ и укоряютъ, что я изъ шестисотъ рублей бросилъ свое искусство и оставилъ сцену, на которой я худо или хорошо, предоставляю судить начальству и публикѣ, служилъ 24 года. Вслѣдствіе этого предлагаю мои услуги Дирекціи на прежнемъ основаніи, то есть: съ полученіемъ 4000 р. ассигн. жалованья, 125 р. ассигн. разовыхъ и полубенефисомъ—безъ контракта. Въ случаѣ же Дирекція Императорскихъ театровъ пожелаетъ непремѣнно заключить со мною контрактъ, то я согласенъ не иначе, какъ на условіяхъ, предложенныхъ г. Самойлову.

Съ истиннымъ почтеніемъ и т. д.

Алексѣй Максимовъ.

1857 г. мая 4 дня.

Прошу на письмо мое почтить меня отвѣтомъ» [2]).

П. С. Ѳедоровъ доложилъ А. М. Гедеонову, который, въ свою очередь, подалъ рапортъ министру Императорскаго Двора, гр. А. В. Адлер-

---

[1]) Л. 184.

[2]) Л. 189.

бергу. По мнѣнію директора театровъ, «пріобрѣтеніе этого артиста вновь для русской сцены на столь выгодныхъ условіяхъ (было) весьма полезно сколько потому, что во время отстутствія его со сцены, съ открытіемъ спектаклей послѣ поста по настоящее время, онъ (директоръ) въ опытѣ увидѣлъ, какъ необходимъ еще Максимовъ и для искусства, и для публики, грустной и сожалѣющей объ его отсутствіи; столько и по той причинѣ, что необходимость эта еще болѣе должна оказаться при предстоящихъ нынѣшнимъ лѣтомъ спектакляхъ въ Царскомъ Селѣ независимо отъ продолжающихся и здѣсь въ это время, и въ особенности въ зимній сезонъ, когда для усиленія сборовъ даются нерѣдко двойные русскіе спектакли».

«При этомъ обязываюсь представить вашему сіятельству,—продолжалъ Гедеоновъ,—что въ настоящее время безъ г. Самойлова, находящагося въ отпуску, и г. Мартынова, который такъ тяжко боленъ, что по отзыву пользующаго его доктора не въ состояніи будетъ играть все лѣто, театральные сборы поддерживаются еще участіемъ въ спектакляхъ московскаго актера Садовскаго; съ отъѣздомъ же его и при отсутствіи любимыхъ публикою артистовъ сборы эти должны значительно упасть; но я увѣренъ, что они усилятся со вступленіемъ вновь на сцену г. Максимова. 7 мая 1857 г.» [1]). 12-го мая Максимовъ возвратился на сцену, безъ контракта, на прежнихъ основаніяхъ. Итакъ, не сравнившись съ В. В. Самойловымъ, онъ потерялъ и по сравненію съ А. Е. Мартыновымъ. Но «у него возродились, было, сомнѣнія въ своихъ сценическихъ способностяхъ». Оттого, можетъ-быть, онъ такъ недолго и донкихотствовалъ и далъ отбой.

Между тѣмъ, играя теперь за Самойлова и за Мартынова, онъ встрѣтилъ прежній успѣхъ у публики. И сомнѣній какъ не бывало! «Онъ убѣдился, что можетъ быть еще 3 года полезенъ для исполняемаго имъ труднаго амплуа перваго любовника». Поэтому, онъ снова проситъ о «назначеніи ему въ теченіе этого времени: жалованья по 3400 р. въ годъ, поспектакль-

[1]) Л.л. 190—191.

ныхъ по 35 р. 71 к., ежегодно полнаго бенефиса, предпослѣдняго въ январѣ мѣсяцѣ, и ежегодно же по 600 р. на гардеробъ». Слишкомъ скоро исчезнувшія сомнѣнія, «въ своихъ сценическихъ способностяхъ» развили у Максимова аппетитъ. То, чего просилъ онъ, превышало самойловское и, само-собою разумѣется, доставшееся Мартынову. Какъ ни былъ Гедеоновъ расположенъ къ Максимову и какъ высоко ни цѣнилъ его дарованія («Замѣчательное дарованіе Максимова не имѣетъ въ настоящее время соперника въ занимаемомъ имъ амплуа», «утрата его будетъ весьма чувствительна и незамѣнима для русскаго театра»...), но и онъ долженъ былъ противостать. Удовлетворить претензіи Максимова означало, по его мнѣнію, обидѣть и вызвать чувство зависти у Самойлова и у Мартынова—«артистовъ въ своемъ родѣ весьма полезныхъ и не менѣе, если еще не болѣе талантливыхъ, чѣмъ онъ—Максимовъ». Однакожъ, ему надо было выйти изъ тупика, созданнаго Максимовымъ, котораго «крайне необходимо было сохранить для русской сцены еще на 3 года, въ теченіе коихъ, быть можетъ, найдется или сформируется актеръ для замѣщенія его въ роляхъ перваго любовника». И Гедеоновъ назначилъ въ прибавку Максимову на гардеробъ 600 р. Такимъ образомъ, удовлетворялось самолюбіе Максимова, ибо съ этихъ поръ жалованье его и Самойлова сравнивались, Мартыновъ же «рѣдко нуждался въ городскомъ гардеробѣ».

Прошли 3 года. Замѣститель А. М. Максимову не нашелся и не сформировался. Дирекція оставила его на службѣ еще на три года, предоставивъ ему каждогодно «для отдыха и сбереженія силъ къ зимнему сезону» три лѣтнихъ мѣсяца. 1-го мая 1861 г. онъ уѣхалъ изъ Петербурга, провелъ внѣ его три мѣсяца, возвратился и заболѣлъ. Болѣзнь затянулась. Зимній сезонъ остался безъ талантливаго артиста.

4-го сентября режиссеръ Вороновъ увѣдомилъ Контору Императорскихъ театровъ о томъ, что «вчерашняго числа, 3-го сентября, скончался актеръ Максимовъ I».

Звѣзда, долго сіявшая съ театральнаго неба, закатилась.

АЛЕКСАНДРЪ САХАРОВЪ.
КЪ СТ. З. АШКИНАЗИ «ПИСЬМО ИЗЪ МЮНХЕНА».

АЛЕКСАНДРЪ САХАРОВЪ.

(Письмо изъ Мюнхена).

ЗИГИФРИДА АШКИНАЗИ.

За послѣднія нѣсколько лѣтъ можно отмѣтить цѣлый рядъ выдающихся тріумфовъ русскаго искусства за границей. О литературѣ нечего говорить: въ Германіи переводится сейчасъ гораздо больше русскихъ книгъ, нежели у насъ нѣмецкихъ и имена русскихъ писателей, даже изъ литературной молодежи, извѣстны за рубежемъ пожалуй больше, чѣмъ гдѣ нибудь у насъ въ глухой провинціи. Русская музыка давно уже получила право гражданства въ программахъ нѣмецкихъ концертовъ; русская драма: Тургеневъ, Гоголь, Чеховъ, Горькій, Андреевъ—держится въ репертуарѣ большинства столичныхъ театровъ. А за самые послѣдніе годы получилъ не меньшую извѣстность и русскій балетъ. «Русскій сезонъ» въ Парижѣ и въ Лондонѣ, «русская недѣля» въ Берлинѣ, Вѣнѣ и Мюнхенѣ были самыми выдающимися явленіями театральнаго сезона. Имена русскихъ балеринъ и танцовщиковъ сейчасъ не менѣе извѣстны въ Германіи, нежели у насъ имена итальянскихъ оперныхъ знаменитостей.

Но Мюнхенъ имѣетъ своего русскаго танцовщика, имя котораго пріобрѣтаетъ понемногу извѣстность во всей Германіи. Это—Александръ Сахаровъ, еще совсѣмъ молодой человѣкъ, почти юноша; онъ всего года два-три выступаетъ публично. Сахаровъ учился въ Парижѣ и въ Мюнхенѣ у балетмейстера мюнхенской оперы. Но главнымъ образомъ онъ учился и продолжаетъ учиться самостоятельно. Въ его искусствѣ нѣтъ «школы», кромѣ развѣ нѣкоторыхъ чрезвычайно неустойчивыхъ традицій «дунканизма». Кромѣ техническаго мастерства, которое даетъ школа балета, всему остальному—и это остальное и есть, въ сущности, главное

въ новомъ танцѣ—танцовщикъ долженъ выучиться самъ: у природы, въ живописи и въ скульптурѣ и, наконецъ, у самого себя.

Нѣмецкая публика долго не желала признать талантъ Сахарова. Критики вліятельныхъ газетъ только иронически пожимали плечами. Мужчина-танцоръ, мужчина, обнажающій тѣло, пляшущій босикомъ, съ небрежно переброшенной черезъ плечо тканью—это было выше ихъ пониманія. Самое предположеніе, что мужское тѣло можетъ быть прекраснымъ, какъ женское, а пляска такою-же художественной, казалась имъ недопустимой ересью. Обнаженное женское тѣло—это еще допускала ихъ эротическая эстетика, но мужское?!... Не мужское это дѣло—плясать.

Этимъ разсужденіямъ дружно вторила скандализованная танцами Сахарова публика—та самая нѣмецкая публика, которая рукоплескала знаменитому lex Heinze, взявшему на себя охрану цѣломудрія картинныхъ галлерей и выставокъ. Но въ прошломъ году произошелъ поворотъ въ пользу Сахарова. Его признала «сама» Рита Саккето, мѣстная мюнхенская знаменитость, знакомая и Петербургу по своимъ единодушно осмѣяннымъ петербургской прессой выступленіямъ. Она пригласила Сахарова на 12 вечеровъ совмѣстныхъ танцевъ, и эти вечера въ «Künstlerhaus», въ разгаръ вагнеровскаго сезона въ Prinz-Regententheater, стали для Сахарова рядомъ тріумфовъ. Тривіально-грубая манера Саккето, ея мѣщанскій темпераментъ и отсутствіе музыкальности и пластическаго чувства особенно подчеркнули изысканность танцевъ Сахарова. Устроенные Саккето вечера имѣли выдающійся успѣхъ, но публика очень недвусмысленно показала, что онъ относится къ ея партнеру. Подъ вліяніемъ этого успѣха мюнхенская критика стала благосклоннѣе относиться къ Сахарову; кое-гдѣ появились и благопріятные отзывы; кое-что стали безусловно признавать въ его искусствѣ.

Удивительнаго въ этомъ нѣтъ ничего. Нигдѣ газетная и журнальная критика не связаны такъ сильно традиціей, какъ въ Германіи. У насъ въ Россіи человѣку свѣжаго таланта, новому теченію въ искусствѣ гораздо легче добиться признанія. Отчасти, можетъ быть, и потому, что въ Россіи

нѣтъ еще настоящей художественной культуры и нѣтъ, вслѣдствіе этого, традицій въ искусствѣ. Мы легко отрекаемся отъ стараго, потому что не сознаемъ настоящей цѣнности старыхъ цѣнностей. Въ Германіи-же молодые побѣги выростаютъ въ тѣни столѣтнихъ дубовъ художественной культуры, которые глушатъ ихъ и отнимаютъ солнце; только самое здоровое и жизнеспособное выживаетъ въ этой ожесточенной борьбѣ за существованіе. А нѣмецкая критика все еще не можетъ опомниться отъ революціи, которую произвела въ искусствѣ танца Айседора Дунканъ— слишкомъ смутила она нѣмецкихъ балетомановъ. Къ тому-же послѣ Дунканъ, какъ послѣ перваго весенняго дождя, павшаго на высохшую почву балета, появилось великое множество танцовщицъ, талантливыхъ и безталанныхъ, но непремѣнно желающихъ обратить на себя вниманіе своей оригинальностью. Но танцовщиковъ-мужчинъ до сихъ поръ еще не было.

До Айседоры Дунканъ танцы, кромѣ балета, застывшаго, какъ спящая красавица, въ похожей на смерть неподвижности, были достояніемъ варьете и кафе-шантана. Служили они здѣсь откровенной чувственности: тѣло, соблазнительно полускрытое въ ткани, боящееся наготы и дразнящее наготой. Дунканъ первая показала, что человѣческое тѣло можетъ и должно служить инымъ цѣлямъ, кромѣ грубой эротики, что динамика его, въ танцѣ, можетъ быть столь-же цѣломудренна, какъ и статика—въ скульптурѣ. Она снова развязала его силы и красоту, которыя болѣе двухъ тысячелѣтій, съ античныхъ временъ, были скованы эстетическимъ пуританизмомъ христіанства; ея революція означаетъ для пляски то-же, чѣмъ былъ Ренессансъ для скульптуры и живописи: признаніе красоты и значенія человѣческаго тѣла.

Но заслуга талантливой танцовщицы почти этимъ и ограничивается. Дунканъ пляшетъ Шопена, Глука, Штрауса, Вебера. Она пляшетъ *музыку*— и только музыку. Своей пластической интерпретаціей музыкальной идеи она хочетъ передать то-же безсознательное настроеніе, ту-же эмоцію, изъ которой родилось музыкальное произведеніе. Но это не нужно и невоз-

можно. То, что музыкально переживается, можетъ быть выражено только въ музыкальной-же формѣ; какъ ни близко соприкасаются границы всѣхъ искусствъ, попытки плясать музыкальное произведеніе, написать къ нему слова или картину неизмѣнно пріобрѣтаютъ прикладный характеръ, значеніе неполноцѣнной съ художественной точки зрѣнія иллюстраціи. Пляска Дунканъ можетъ захватить и увлечь, но увлекаетъ въ ней не самый танецъ, а радость освобожденнаго тѣла, увлекаютъ возможности и перспективы, которыя открываетъ новое искусство. Ее напрасно считаютъ основательницей новой школы. Модный «дунканизмъ» очень быстро сталъ такою-же банальной условностью, какъ и старый балетъ; отдѣльныя позы, жесты, иногда даже ритмы Дунканъ связаны въ немъ, произвольно и безсмысленно, въ какой-то нарочито жеманный «балетъ-модернъ». Скоро станутъ говорить; «пошло, какъ Дунканъ», какъ когда-то говорили: «пошло, какъ диѳирамбъ».

Создавая свои танцы, интересные, но слишкомъ однообразные, Дунканъ какъ бы фильтруетъ безсознательную эмоцію, на которой зиждится пляска, сквозь стихію музыки, передаетъ ее въ ритмахъ и въ музыкальномъ рисункѣ какой-нибудь музыкальной пьесы. Она какъ будто не вѣритъ, что пластика живого тѣла съ трепещущей кровью и плотью имѣетъ свои внутренніе законы, свой собственный контрапунктъ, и навязываетъ ему чужіе и неподвижные законы музыки. Только что сбросивъ однѣ цѣпи, она сама накладываетъ на пляску другія, отдаетъ ее въ услуженіе музыкѣ. Музыкальная картина покрываетъ и заслоняетъ пластическій рисунокъ ея танца, который является какимъ-то второстепеннымъ придаткомъ къ законченной и не нуждающейся въ дополненіяхъ пьесѣ, чѣмъ-то вродѣ движущейся иллюстраціи, произвольно вкрапленной въ музыкальный текстъ.

Въ этомъ отношеніи танцы Александра Сахарова являются рѣшительнымъ шагомъ впередъ. Какъ художникъ пластики онъ не такъ подчиненъ вліянію музыки. Сахаровъ тоже пляшетъ подъ музыку, но онъ не полагаетъ задачу танца въ пластическомъ повтореніи музыкальной

картины. Онъ ограничиваетъ ею танецъ, ритмъ ея даетъ ему форму, не позволяетъ расплыться; музыкальное настроеніе пьесы служитъ какъ бы рамой для пластической картины. Онъ подбираетъ музыку, подходящую по настроенію и по ритмамъ къ задуманному танцу, какъ художникъ подбираетъ раму къ готовой картинѣ: золотую или темную, узкую или широкую, овальную или прямую. Но онъ никогда не создаетъ танца на данную музыкальную тему: музыка служитъ ему нейтральнымъ гармоническимъ и ритмическимъ фономъ, на которой онъ создаетъ пластическую «мелодію» своего танца.

Александръ Сахаровъ танцуетъ греческіе танцы, танцы эпохи Ренессанса и современные. Какъ и большинство современныхъ танцовщиковъ и танцовщицъ, онъ усердно изучаетъ античныя вазы и памятники живописи и скульптуры. Но всѣ его танцы глубоко отличаются отъ обычныхъ «стильныхъ» танцевъ. Когда танцовщикъ желаетъ быть вѣренъ изображаемой эпохѣ, онъ изучаетъ, по картинамъ, вазамъ или статуямъ, рядъ болѣе или менѣе удачно подобранныхъ позъ. Если у него развитъ вкусъ и пластическое чувство, тогда эта механическая репродукція удается и каждая поза въ отдѣльности пріобрѣтаетъ художественный статуйный характеръ. Но *танца* отъ этого не получается, а въ лучшемъ случаѣ рядъ живыхъ картинъ. Между отдѣльными позами нѣтъ внутренней связи, того естественнаго перехода, который дѣлаетъ изъ позы жестъ, а изъ жеста движеніе. Послѣдовательность ихъ произвольна и случайна; въ нихъ нѣтъ *логики* движенія, той цѣлесообразности, которая опредѣляется не случайнымъ положеніемъ рукъ, ногъ и торса, а соотвѣтствіемъ внутренняго «я» съ его внѣшнимъ тѣлеснымъ выраженіемъ. У большинства исполнителей «стильныхъ» танцевъ съ позами, заимствованными съ картинъ или вазъ, единое внутреннее «я» разбивается на множество отдѣльныхъ пластическихъ моментовъ, не связанныхъ единствомъ художественнаго переживанія. Каждый изъ этихъ моментовъ можетъ быть хорошъ въ пространствѣ, какъ скульптура, но во времени, взятые цѣликомъ, какъ танецъ, они даютъ впечатлѣніе непріятной пластической пестроты.

Сахаровъ строитъ свои танцы не на механическомъ подражаніи эпохѣ въ ея внѣшнихъ проявленіяхъ, но *изнутри*, вживаясь въ эпоху конгеніальнымъ чувствомъ художника. Черезъ картины и статуи, черезъ костюмъ эпохи, ея поэзію и зодчество онъ проникается ею, подобно тому, какъ человѣкъ, много лѣтъ проживший въ чужой странѣ, проникаетъ, черезъ ея укладъ жизни и обычаи, во внутреннее существо ея культуры. Сахаровъ проникаетъ въ *духъ* эпохи, которую пляшетъ, и оживляетъ ее во всемъ ея чувственномъ великолѣпіи, съ живыми деталями движеній и костюма. Историческій бытъ для него не лавка древностей, а особый матеріальный и духовный укладъ жизни; въ его околдованности прошлымъ чувствуется сильная творческая личность. Художественное чутье и тонкое чувство стиля, замѣняющіе ему кропотливое изученіе быта, придаютъ его воплощеніямъ изумительную жизненность. Его танцы стильны, но безъ привкуса холодной музейности. Когда видишь его на эстрадѣ, то освѣщенныя кулисы кажутся рамой, въ которой движется ожившая картина прошлыхъ вѣковъ.

Въ античныхъ танцахъ Сахарова чувствуется серьезная подготовительная работа и большое пониманіе строгой красоты античной позы. Но несмотря на пластическую экспрессію этихъ танцевъ, на строгіе, прозрачно-холодные ритмы, несмотря даже на неподражаемую мимику рукъ, въ которой пальцы живутъ отдѣльной, одухотворенной жизнью, они оставляютъ зрителя холоднымъ—можетъ быть потому, что душа танцовщика не лежитъ къ мраморной холодности антиковъ. Другой же, вакхической и изступленной пластики античнаго танца, съ страстно-захватывающими ритмами и патетической стремительностью движеній, Сахаровъ не знаетъ. Видимо, слѣдуя остановившейся традиціи, онъ служитъ только Аполлону, богу свѣтлому и солнечному, но на нашъ вкусъ чуть-чуть академическому и холодному.

Гораздо лучше удаются ему танцы эпохи Ренессанса. Изысканный эстетизмъ Сахарова самъ по себѣ близокъ его влюбленности въ красоту. Сахаровъ какъ будто подглядѣлъ эту блѣдную, полу-недовѣрчивую улыбку

АЛЕКСАНДРЪ САХАРОВЪ.
КЪ СТ. З. АШКИНАЗИ «ПИСЬМО ИЗЪ МЮНХЕНА».

солнцу послѣ тысячелѣтняго сумрака средневѣковаго аскетизма, Его тѣло напоминаетъ юношей Ренессанса: худощавыхъ, какъ будто болѣзненныхъ, но со стальными мускулами, способными на громадное напряженіе; на его лицѣ, некрасивомъ въ обычномъ словѣ, но одухотворенномъ и какъ бы освѣщенномъ изнутри, застыла полуулыбка наивнаго изумленія, какъ у человѣка, который, проведши жизнь подъ мрачными сводами, впервые вышелъ за ограду монастыря и, взглянувъ на незнакомый ему міръ, радуется и какъ бы не вѣритъ его великолѣпію. Таковъ былъ человѣкъ на зарѣ Возрожденія, когда восходящее солнце освѣтило передъ нимъ необъятную красоту міра. Въ Сахаровѣ есть и эта мнимая женственность, которую мы видимъ на картинахъ Ботичелли. Но въ этой видимой женственности и въ этой болѣзненности таится громадная мускульная и нервная сила, позволяющая ему шутя преодолѣвать техническія трудности самыхъ неожиданныхъ и смѣлыхъ позъ. Тѣло его «развязано» и онъ владѣетъ имъ, какъ сложнымъ инструментомъ, достаточно послушнымъ и гибкимъ для передачи тончайшихъ изгибовъ душевныхъ переживаній.

Въ танцахъ Сахарова есть отдѣльныя позы, въ которыхъ можно узнать опредѣленныя картины Ренессанса. Но о его танцахъ нельзя говорить, какъ о танцахъ въ стилѣ Ботичелли или въ стилѣ Донателло. Онъ передаетъ эпоху не въ отдѣльныхъ позахъ, или деталяхъ костюма, а въ общемъ характерѣ танца. Въ его пластической интерпретаціи религіозности ранняго Ренессанса нѣтъ шаблоннаго воздыманія и ломанія рукъ, безъ которыхъ мы не привыкли представлять себѣ религіозное переживаніе. Онъ находитъ его въ соразмѣренно-торжественной поступи, которая вызываетъ представленіе о близости божества, въ особыхъ «богослужебныхъ» ритмахъ и въ гармонической сосредоточенности тѣлодвиженій; онъ какъ будто совершаетъ полный глубокаго значенія обрядъ. Въ этихъ танцахъ есть какая-то особая угловатость, свойственная раннему Ренессансу, который вчера только сбросилъ монашескую рясу и надѣлъ похожую на нее узкую и длинную, связывающую движенія, одежду.

Когда Сахаровъ склоняется и почти припадаетъ къ землѣ, какъ бы

уничтожаясь въ прахъ предъ божествомъ, когда онъ, сложивъ руки крестомъ, въ почти буддійскомъ напряженіи самосозерцанія, устремляется взоромъ въ себя, или выростаетъ на вытянутыхъ носкахъ и тянется ввысь, побѣждая тяжесть плоти и какъ будто отдѣляясь отъ земли, а руки ловятъ что-то незримое, нисходящее съ неба, тогда его танцы перестаютъ быть только движущейся декораціей и становятся литургическимъ служеніемъ. Въ танцахъ Сахарова есть этотъ литургическій элементъ, этотъ безсознательный порывъ къ сліянію со стихіей божества въ пластическомъ экстазѣ. Его cawe-walk съ музыкой Дебюсси—это изступленный плясъ болѣзненно-утонченной современной культуры съ ея лихорадочнымъ темпомъ и нервной ломанной линіей движенія, съ ея ядовитымъ контрастомъ паѳоса и цинизма, съ ея жгучей чувственностью и ароматомъ полускрытаго грѣха. Тѣло его извивается оть какихъ-то пряныхъ ощущеній, трепещетъ въ экстазѣ болѣзненной страсти; руки повторяютъ быстрыя, вкрадчивыя и зовущія движенія, невѣрная улыбка обѣщаетъ и отталкиваетъ; ломанно-рѣзкіе жесты сливаются въ неспокойно волнующее мельканіе, въ пластическое неистовство, въ которомъ нельзя различить ни одного устойчиваго момента.

Но во всѣхъ танцахъ Сахарова есть одна общая черта, общій основной тонъ. Это—влюбленность въ человѣческое тѣло, прекрасное и свободное, обѣщающее неограниченныя возможности новой пластической красоты. На современнаго человѣка, для котораго тѣло было и осталось только орудіемъ темнаго сладострастія, эти танцы, въ которыхъ есть *нагота*, но нѣтъ *обнаженія*, дѣйствуютъ, какъ цѣломудренная нагота античныхъ статуй.

Тѣло наше все еще въ оковахъ. Мы его стыдимся и не умѣемъ радоваться ему, и поэтому мы прячемъ его въ складки неудобной и некрасивой одежды. Когда-же мы его обнажаемъ, то оно пробуждаетъ въ насъ полъ, вызываетъ только движенія чувственности. Еще Плотинъ «стыдился протяженности своего тѣла», и этотъ метафизическій стыдъ основателя спиритуализма унаслѣдовала отъ него христіанская культура. Моды

двухъ тысячелѣтій приноровлялись къ нему, скрывая формы тѣла подъ пышными складками одежды или дразня чувственность и воображеніе полускрывающимъ ихъ покроемъ. Намъ *стыдно* имѣть тѣло, хотя мы часто обнажаемъ, или, что еще хуже, полуобнажаемъ его. Въ цѣломудренную-же наготу мы не вѣримъ. А какая-же можетъ быть пляска, если красота человѣческаго тѣла вызываетъ въ насъ не эстетическія, а только эротическія переживанія. Эта радость давно отнята у насъ и она вернется только тогда, когда мы поймемъ не умомъ только, но и чувствомъ, какая изумительная красота заключается въ человѣческомъ тѣлѣ. Въ новой пляскѣ рождается теперь эта эстетика тѣла и Айседора и Елизавета Дунканъ, Сахаровъ и Далькрозъ идутъ, каждый своимъ путемъ, къ этой общей, но пока еще далекой цѣли.

ОПЕРНЫЯ НОВИНКИ ВЪ МОСКВѢ.

(СЕЗОНЪ 1912—13 г.).

Ю. ЭНГЕЛЬ.

Въ Большомъ театрѣ сезонъ 1912—13 г. выдался въ смыслѣ новинокъ исключительный: не было поставлено ни одной совершенно новой для Москвы оперы. Но «Хованщина» никогда до сихъ поръ не шла на Императорской Московской сценѣ, а «Миньона» хотя и шла, но основательно забыта.

Годомъ раньше «Хованщина» впервые поставлена была на Маріинской сценѣ въ Петербургѣ подъ руководствомъ Шаляпина, поставившаго ее теперь и въ Москвѣ. О ней не мало писали тогда. Но я позволю себѣ опять нѣсколько остановиться на этой оперѣ, тѣмъ болѣе что съ тѣхъ поръ появились въ печати нѣкоторыя новыя данныя о ней.

«Весело мечтается о томъ, какъ станемъ мы на лобное мѣсто, думающіе и живущіе о «Хованщинѣ» въ то время, какъ насъ судятъ за «Бориса». Бодро, до дерзости, смотримъ мы въ дальнюю музыкальную даль, что насъ манитъ къ себѣ,—и не страшенъ судъ. Намъ скажутъ: «Вы попрали законы божескіе и человѣческіе!». Мы отвѣтимъ: «Да!» И подумаемъ: «то-ли еще будетъ!». Про насъ прокаркаютъ: «Вы будете забыты скоро и навсегда!» Мы отвѣтимъ: «Non, non et non, madame!»

Такъ писалъ Мусоргскій въ 1873 г. (передъ петербургской постановкой «Бориса Годунова») В. Стасову, который присовѣтовалъ композитору сюжеты обѣихъ его оперъ. И Мусоргскій оказался правъ. Его гордо стройное «Non!», продиктованное сознаніемъ собственной силы, явилось въ то-же время и пророческимъ предсказателемъ грядущаго торжества этой силы.

Правда, его почти забыли и забыли «скоро». Но не «навсегда». Лѣтъ 12—15 тому назадъ сталъ намѣчаться поворотъ въ отношеніи публики къ музыкѣ Мусоргскаго и съ тѣхъ поръ любовь къ послѣдней неуклонно растетъ. Можно сказать, что Мусоргскаго знаютъ и любятъ въ наше время больше, чѣмъ когда бы то ни было раньше. И не только у насъ, но и во Франціи, гдѣ молодая музыкальная школа (Дебюсси, Равель и др.) многимъ ему прямо обязана. Не малое значеніе для роста симпатій къ Мусоргскому имѣла пропаганда такихъ замѣчательныхъ артистовъ-художниковъ, какъ Шаляпинъ въ оперѣ и Оленина д'Альгеймъ (на концертной эстрадѣ). Но главную роль сыграли здѣсь причины болѣе общаго характера, лежащія въ самой музыкѣ Мусоргскаго и въ духѣ времени.

На первый взглядъ это можетъ показаться страннымъ. Вѣдь Мусоргскій и наше время—какъ будто антиподы. Мусоргскій существомъ своимъ коренится *въ землѣ* со всѣми ея земными радостями и скорбями, а наше время презрѣло землю, мечется въ поискахъ за небомъ, богоискательствуетъ.

Мусоргскій считалъ музыку только *средствомъ* для бесѣды съ людьми, наше-же время провозглашаетъ девизъ искусства для искусства. Мусоргскій—ярый реалистъ-народникъ 60-хъ и 70-хъ годовъ (недаромъ его сопоставляли съ Некрасовымъ въ поэзіи и съ Перовымъ въ живописи), а вѣдь мы—романтики, символисты, субъективисты, универсалисты, давно поставившіе крестъ надъ идеалами передвижничества и всего, иже съ нимъ.

Н. М. ПАДАРИНЪ ВЪ РОЛИ АЛФЕЙ-АРЕФЬЕВА.
«АССАМБЛЕЯ» П. П. ГНѢДИЧА.
ИМПЕРАТОРСКІЙ МОСКОВСКІЙ МАЛЫЙ ТЕАТРЪ.

Но въ томъ-то и дѣло, что Мусоргскій больше и глубже одного какого-либо теченія, хотя-бы самъ причислялъ себя къ нему. Объ этомъ говорятъ и новыя средства музыкальнаго выраженія, созданныя Мусоргскимъ, и самый духъ его самобытнаго творчества, съ одной стороны, стихійно-объективнаго, съ другой, проникнутаго пламеннымъ сочувствіемъ къ «человѣку».

«Все существо Мусоргскаго,—писалъ еще въ 1897 г. французскій критикъ,—трепетало чувствами братства и любви, которыя можно только сузить, пытаясь подвести подъ *новыя идеи* соціализма, анархизма, духа христіанства. Все творчество Мусоргскаго свидѣтельствуетъ о томъ, что онъ обладалъ бо̀льшей чувствительностью, чѣмъ свойственная міру, гдѣ мы живемъ.... Это былъ атомъ будущаго, затерянный въ настоящемъ. Мѣсто его—среди тѣхъ, которые прійдутъ послѣ насъ. Здѣсь онъ могъ только страдать... И онъ страдалъ, колебался, дерзалъ и, несмотря на все, любилъ. Время было сильнѣе его, и онъ былъ раздавленъ... Его искусство точно ждетъ насъ на поворотѣ къ тому пути геніальной и тонкой доброты, котораго мы еще не достигли и на которомъ Мусоргскій—одинъ изъ наиболѣе яркихъ свѣточей».

Человѣкъ, творчество котораго способно вызывать такіе восторги, представляетъ нѣчто бо̀льшее, чѣмъ просто «семидесятникъ», «музыкальный передвижникъ», «импрессіонистъ» или «декадентъ» (были и такія покушенія на Мусоргскаго, — и вовсе не «съ негодными средствами»). Если даже восторги эти преувеличены, то легко понять ихъ въ устахъ иностранцевъ, впервые, благодаря Мусоргскому, открывшихъ и въ русской музыкѣ біеніе той самой великой болѣзненно-чуткой совѣсти, которая раньше такъ поражала ихъ въ русской литературѣ, — въ твореніяхъ Толстого, Достоевскаго, Тургенева.

Пусть Мусоргскій впадалъ въ односторонность, требуя, чтобы искусство было *только* средствомъ для бесѣды съ людьми; пусть проповѣдывалъ художественное самоубійство, отрицая культъ красоты и забывая о томъ, какую огромную роль въ искусствѣ рядомъ со *что* играетъ *какъ*.

Сила и значеніе Мусоргскаго не въ этомъ теоретическомъ урѣзываніи музыки, а въ его творческой дѣятельности, въ его произведеніяхъ, окрылившихъ искусство звуковъ новыми достиженіями, открывшихъ передъ нимъ новые горизонты. Мусоргскій не убѣдилъ насъ, что музыка—только

въ тѣхъ предѣлахъ, куда онъ теоретически сводилъ ее, но за то всѣмъ своимъ творчествомъ показалъ, что она безконечно шире тѣхъ предѣловъ, куда хотѣли бы ее свести другіе. Словомъ, авторъ «Бориса Годунова», несмотря на свои слабости,—одинъ изъ истинно новыхъ и сильныхъ въ искусствѣ; одинъ изъ тѣхъ, которые стоятъ выше моды или временныхъ увлеченій и художественное наслѣдіе которыхъ своими живыми соками способно питать не одну эпоху, не одну народность, не одно «направленіе».

Относительно «Бориса» въ этомъ врядъ-ли можно сомнѣваться. Его судьба свершается на нашихъ глазахъ, — въ Россіи, уже и за ея предѣлами. Онъ начинаетъ даже переходить у насъ на положеніе чуть-ли не «классической» (!) оперы. Съ «Хованщиной» дѣло обстоитъ нѣсколько иначе.

Судьба этой оперы вообще печальна. Мусоргскій писалъ ее до самой смерти (1881 г.), а началъ—какъ мы видѣли—въ 1873 г. и все таки не успѣлъ ея кончить.

Либретто оперы задумано было, какъ драматическая хроника, въ основѣ которой лежитъ борьба общественныхъ элементовъ наканунѣ петровскихъ реформъ: новой Руси—въ лицѣ князя Голицына, старой Руси—въ лицѣ князей Хованскихъ (отсюда и названіе оперы) и отвѣтвленія послѣдней—раскольничьей Руси, Досиѳея (князя Мышецкаго). На фонѣ этой борьбы эпизодически вырисовывались любовь вдовы-раскольницы Марѳы къ молодому князю Хованскому, увлеченіе послѣдняго нѣмкой Эммой и рядъ болѣе мелкихъ фигуръ: пронырливый подъячій, сухая старуха-раскольница Сусанна и др. Общій характеръ сюжета, какъ большей частью у Мусоргскаго, тяжелый, мрачный, затрагивающій, между прочимъ, и вѣковые соціальные вопросы.

Какъ усердно работалъ Мусоргскій надъ тѣмъ, чтобы ознакомиться съ эпохой царевны Софіи Алексѣевны, видно изъ письма его къ Стасову [1]), относящагося еще къ іюлю 1873 г.:

[1]) Стасову, какъ извѣстно, посвящена «Хованщина».

«Купаюсь въ свѣдѣніяхъ; голова, какъ котелъ, знай—подкладывай. Желябужскаго, Крекшина, гр. Матвѣева, Медвѣдева, Щебальскаго и Семевскаго уже высосалъ. Теперь посасываю Тихонравова, а тамъ за Аввакума—на закуску. Надняхъ нырнулъ въ самую *глыбь* и обрѣлъ жемчужину,—повѣствованіе Мышецкаго (Досиѳея)».

По поводу «Хованщины»-же были, между прочимъ, написаны извѣстныя, не разъ цитированныя, слова Мусоргскаго:

«Къ *новымъ берегамъ!*... Человѣкъ—животное общественное и не можетъ быть инымъ. Въ человѣческихъ массахъ, какъ и въ отдѣльномъ человѣкѣ, всегда есть тончайшія черты, ускользающія отъ хватки; черты никѣмъ не тронутыя. Подмѣчать и изучать ихъ въ чтеніи, въ наблюденіи, по догадкамъ, *всѣмъ нутромъ* изучать ихъ и кормить ими человѣчество, какъ здоровымъ блюдомъ, котораго еще не пробовали,—вотъ задача-то! Восторгъ и присно восторгъ! Въ нашей «Хованщинѣ» попытаемся,—не правда ли, мой дорогой вѣщунъ!»

При этомъ Мусоргскій относился къ себѣ, — или по крайней мѣрѣ, хотѣлъ относиться,—очень требовательно. Такъ, по поводу начала «Хованщины» (доведеннаго въ августѣ 1873 г. до сцены Шакловитаго съ подъячимъ) онъ пишетъ Стасову:

«Выработка идетъ изрядная: шесть разъ отмѣришь, а одинъ разъ отрѣжешь. Нельзя иначе; таково что-то внутри сидящее подталкиваетъ на строгость. Подъ-часъ рванешься, анъ нѣтъ, стой! Внутренній поваръ говоритъ, что супъ кипитъ, а на столъ подавать рано,—жидокъ будетъ; можетъ придется еще какой корешокъ или соли подкинуть. Ну, поваръ лучше меня свое дѣло знаетъ; жду. За-то ужъ попади только супъ на столъ,—*зубы съѣмъ!*»

Но готоваго либретто или хотя бы разработаннаго сюжета у Мусоргскаго, когда онъ сталъ писать «Хованщину», не было. Приходилось начинать прямо съ музыки, сочиняя въ то-же время драму изъ совсѣмъ разрозненныхъ матеріаловъ. Ни въ одномъ письмѣ къ Стасову (по крайней мѣрѣ изъ тѣхъ, что напечатаны), Мусоргскій не говоритъ о развитіи и улучшеніи общаго плана оперы (такой планъ, — стасовскій, — кажется, имѣлся, но, по словамъ Римскаго-Корсакова, остался въ сторонѣ). Вездѣ

рѣчь идетъ только о той или иной отдѣльной сценѣ, эпизодѣ или даже словцѣ, которыми въ данный моментъ увлекался композиторъ.

Дальше дѣло пошло еще хуже. Мусоргскій временами,—и надолго,—вовсе бросалъ работу надъ «Хованщиной». Казенная служба не только отнимала лучшее время, но и угнетала духовно. А между тѣмъ не стало ни прежнихъ силъ, ни прежняго здоровья. Обычная-же слабость русскихъ талантовъ, приведшая Мусоргскаго къ преждевременной могилѣ, все усиливалась...

И онъ умеръ, не только оставивъ «Хованщину» недописанной и почти неоркестрованной, но и не приведя къ единству того, что уже было написано. Все это пришлось сдѣлать Римскому-Корсакову. Но разумѣется, ему легче было выполнить первое, чѣмъ послѣднее.

Характеръ «драматической хроники» сохранился въ значительной степени и въ окончательной редакціи «Хованщины». Но несвязность и эпизодичность, свойственныя большинству «хроникъ», приняли здѣсь размѣры чрезвычайные,—какъ вслѣдствіе указанныхъ выше причинъ, такъ и по самому существу оперы, столь немногословной по сравненію съ драмой. Взять хотя бы начало «Хованщины». Мусоргскій, какъ мы видѣли, хотѣлъ здѣсь «семь разъ отмѣрить, а разъ отрѣзать». Но что въ концѣ концовъ получилось? Грубѣйшая мелодрама, прямо «вампука»: скрещеніе кинжаловъ (это на площади-то!) Андрея и Марѳы изъ-за Эммы; цѣлая коллекція deus'овъ ex machina (Марѳа, старикъ Хованскій, Досиѳей),—и въ результатѣ какое-то малопонятное смѣшеніе лицъ и событій. Чье письмо читаетъ Голицынъ въ слѣдующемъ актѣ, о чемъ спорятъ князья, кто ссылаетъ Голицына, кто присылаетъ убить Хованскаго и т. д., — все это непонятно или смутно. «Борисъ Годуновъ» Мусоргскаго—тоже хроника. Но тамъ слушателю помогаетъ съ дѣтства знакомый Пушкинъ. Здѣсь-же, въ «Хованщинѣ», такой помощи нѣтъ.

Да и музыка въ «Хованщинѣ» нѣсколько иного типа, чѣмъ въ «Борисѣ». Въ ея ритмахъ какъ то больше «правильности», въ мелодическихъ построеніяхъ—симметричности, въ гармоніяхъ—чистоты, въ ансамбляхъ—

обычной оперной условности. Отчасти здѣсь видны, конечно, слѣды редакторской работы Римскаго-Корсакова [1]).

Но и независимо отъ поправокъ Римскаго-Корсакова, стиль «Хованщины» менѣе радикаленъ, менѣе разрываетъ съ оперной традиціей.

Менѣе, но все-же какъ часто разрываетъ! Какую крупную роль отводитъ Мусоргскій, напримѣръ, хорамъ (народъ, стрѣльцы, раскольники) или

---

[1]) Въ своей «Лѣтописи» Римскій-Корсаковъ разсказываетъ, напримѣръ, слѣдующее: «хоръ раскольниковъ съ ударами колокола передъ самосожженіемъ, написанный авторомъ въ варварскихъ пустыхъ квартахъ и квинтахъ, я совершенно передѣлалъ, такъ какъ первоначальный видъ былъ совершенно невозможенъ». «Все оставшееся послѣ Мусоргскаго (а послѣ него осталась и «Хованщина»!)—говоритъ въ другомъ мѣстѣ Римскій-Корсаковъ—было въ крайне несовершенномъ видѣ: встрѣчались нелѣпыя, безсвязныя гармоніи, безобразное голосоведеніе, иногда поразительно нелогичная модуляція, иногда удручающее отсутствіе ея, неудачная инструментовка. Въ общемъ какой-то дерзкій, самомнящій дилеттантизмъ; порой моменты технической ловкости и умѣлости, а чаще полной технической немощи. При всемъ томъ, въ большинствѣ случаевъ, сочиненія эти были такъ талантливы, своеобразны, такъ много вносили новаго и живаго, что изданіе ихъ являлось необходимымъ».

«Безъ упорядоченія умѣлой рукой изданіе не имѣло бы никакого смысла, кромѣ біографически-историческаго».

При всемъ уваженіи къ Римскому-Корсакову и его самоотверженному труду надъ сочиненіями Мусоргскаго, нельзя здѣсь къ нему вполнѣ присоединиться. И не въ его указаніяхъ на техническіе недочеты Мусоргскаго,—здѣсь автору «Снѣгурочки» и книги въ руки,—но въ его отношеніи къ этимъ недочетамъ. Римскій-Корсаковъ, думается, долженъ былъ бы ограничиться minimum'омъ поправокъ, т. е. тѣми-лишь, безъ коихъ не было бы возможности исполнять оперу или симфоническую вещь. Онъ-же, очевидно, выправлялъ кое-гдѣ и самый стиль Мусоргскаго, тотъ единственный въ своемъ родѣ «корявый» стиль, техническіе «недочеты» котораго зачастую такъ тѣсно связаны съ его внутренней силой и убѣдительностью. По отношенію къ «Борису» и «Женитьбѣ» упрекать Римскаго-Корсакова въ этомъ трудно: тамъ рядомъ съ его редакціей имѣется въ печати и подлинная версія Мусоргскаго, такъ что каждому предоставляется возможность выбора. Съ «Хованщиной» иначе: ея незаконченный оригиналъ не изданъ (хранится въ рукописи въ Императорской публичной библіотекѣ). И неудивительно, если послѣ знакомства съ этимъ оригиналомъ можетъ явиться желаніе послушать «Хованщину» и въ возможно болѣе близкой къ нему редакціи. Работу въ послѣднемъ направленіи взяли на себя въ настоящее время Игорь Стравинскій и Морисъ Равель. Они, между прочимъ, утверждаютъ, что послѣдній хоръ раскольниковъ (тотъ самый, мнѣніе о которомъ Римскаго-Корсакова приведено выше) очень много потерялъ въ своей характерности отъ уничтоженія «варварскихъ пустыхъ квартъ и квинтъ». И это a priori очень вѣроятно.

нѣмымъ сценамъ, столь оригинальнымъ и разнообразнымъ въ «Хованщинѣ».

Среди хоровъ есть шедевры прямо отрицательные. Взять хотя бы хоръ стрѣльцовъ въ третьемъ актѣ. Онъ построенъ на двухъ темахъ: одной—широкой, мощной, другой—плясового, разгульнаго характера. Обѣ темы затѣмъ сливаются и звучатъ одновременно, одна въ оркестрѣ, другая—въ пѣвческихъ голосахъ. Трудно представить себѣ болѣе яркую звуковую картину безшабашной удалой вольницы. И вслѣдъ за этимъ какой смѣлый, глубоко-характерный контрастъ: воющіе причитанія сварливыхъ стрѣльчихъ, предъ натискомъ которыхъ склоняются унисоны ихъ грозныхъ мужей,—увы, тщетно пытающіеся выбиться на первый планъ въ диссонирующемъ многосемейномъ ансамблѣ. Изъ другихъ стрѣлецкихъ хоровъ слабъ развѣ «Люди православные»: его аккуратная благонамѣренная музыка какъ-то не къ лицу стрѣлецкой ватагѣ.

Волна мелодіи заливаетъ «Хованщину», и притомъ не только въ эпизодахъ лирическихъ, но и въ речитативахъ. Послѣдніе зачастую уподобляются мелодіи даже своимъ симметричнымъ строеніемъ: пріемъ, съ такимъ успѣхомъ примѣненный впослѣдствіи и Римскимъ-Корсаковымъ, особенно въ «Садко. Въ тоже время эти мелодическіе речитативы способны къ удивительно мѣткимъ и тонкимъ драматическимъ акцентамъ.

Мелодіи «Хованщины» большей частью запечатлѣны характернымъ русскимъ колоритомъ. Иногда онѣ прямо даже заимствованы изъ народныхъ пѣсенъ (напр., прекрасная пѣсня Марѳы «Исходила младешенька» [1]), разработанная — по глинкинскимъ образцамъ — только въ видѣ оркестровыхъ варіацій, въ голосѣ же оставленная безъ измѣненія). Для характеристики раскольниковъ Мусоргскій также воспользовался — и очень удачно — подлинными старообрядческими напѣвами.

---

[1]) По поводу этой пѣсни вспоминается утвержденіе покойнаго П. И. Бларамберга (автора Тушинцевъ) да, кажется, и Ю. Н. Мельгунова, что русская народная пѣсня не знаетъ шестидольнаго размѣра. «Исходила младешенька» какъ разъ въ шестидольномъ тактѣ.

Глава ревнителей старой вѣры, Досиѳей, обрисованъ мягкими, хотя и не лишенными мужественности тонами. Впрочемъ, въ его красивой, широкой музыкѣ, какъ и вообще въ музыкѣ раскольниковъ, можетъ быть, недостаточно ярко выраженъ присущій героямъ самосожженія элементъ жесткаго упорства, непререкаемости, — нѣчто отъ протопопа Аваккума.

Чудныя страницы удѣлены въ партитурѣ «Хованщины» Марѳѣ. Все, что она поетъ, полно музыкальной выразительности или, по крайней мѣрѣ, красоты. Да необыченъ и самый образъ этой «серебрянной голубицы», въ которой такъ причудливо сочетались «колдовка» съ послушницей, пламень плотской страсти съ жутью мистическаго самоотреченія.

Князю Ивану Хованскому удѣлено въ оперѣ сравнительно мало мѣста. Партія его речитативная и изобилуетъ унисонами, которыхъ вообще немало въ «Хованщинѣ». Онъ, между прочимъ, характеризованъ властной жесткой темой русскаго склада, которая въ оперѣ имѣетъ даже значеніе лейтмотива, тогда какъ по отношенію къ остальнымъ партіямъ лейтмотивизмъ или вовсе не примѣняется или примѣняется лишь частично (Марѳа).

Наоборотъ, князю Голицыну, — очевидно, какъ «западнику», — удѣлена музыка общаго, не спеціально-русскаго характера. Въ уста ему вложенъ, между прочимъ, подлинный текстъ любовнаго письма отъ царевны Софьи, написаннаго въ оригиналѣ «цыфирью» (условнымъ шифромъ). И Голицынъ, подобно Ив. Хованскому, довольствуется главнымъ образомъ речитативами.

Молодой князь Хованскій не поднимается у Мусоргскаго выше безцвѣтнаго, шаблоннаго типа опернаго любовника. Шакловитый, лицо историческое, также вышелъ какой-то странной, надуманной фигурой: смѣсью доносчика, предателя и идеалиста - радѣтеля о народномъ благѣ. Но у него есть по крайней мѣрѣ красивая, хотя чуть - чуть не свободная отъ приторности арія «Спитъ стрѣлецкое гнѣздо», очевидно, навѣянная аріей Сусанина «Чуютъ правду».

Объ интересной постановкѣ «Хованщины» говорить не буду; она повторила петербургскую. Укажу только на досадную и совершенно излиш-

нюю купюру второй картины 4-го дѣйствія, гдѣ особенно жалко великолѣпнаго печальнаго марша (въ сценѣ ссылки Голицына), построеннаго на прекрасной темѣ изъ гаданья Марѳы (оно здѣсь осуществляется!), и хора стрѣльцовъ на плахѣ. Хочется сдѣлать также общее замѣчаніе по поводу выступленія опернаго артиста въ одинъ вечеръ въ двухъ функціяхъ: какъ пѣвца и какъ режиссера (что сдѣлано было въ «Хованщинѣ» г. Шаляпинымъ). Помимо общаго ущерба для спектакля (перспектива цѣлаго можетъ пострадать изъ за одной партіи, или наоборотъ), утомленіе и естественное волненіе *режиссера* отражаются на голосѣ и исполненіи *пѣвца*. Такое единовременное совмѣщеніе двухъ функцій, если и возможно, то, думается, лишь при исполненіи небольшихъ, малоотвѣтственныхъ, партій.

Нѣмецкіе оперные композиторы — по крайней мѣрѣ выдающіеся — сторонятся сюжетовъ изъ родной классической литературы, чѣмъ, между прочимъ, сильно отличаются отъ русскихъ. Извѣстнѣйшія оперы на сюжеты Гете написаны, напримѣръ, французами. Это — «Фаустъ» Гуно, «Вертеръ» Масснэ, «Миньона» Томá. И если отъ всѣхъ трехъ, естественно, нельзя было ожидать особаго піэтета къ нѣмецкому поэту, то пальма первенства въ этомъ отношеніи принадлежитъ, безспорно, автору «Миньоны».

Оперные «Фаустъ» и «Вертеръ» также подносятъ только часть (и притомъ неизбѣжно выжатую) настоящихъ «Фауста» и «Вертера», но какъ никакъ эта pars pro toto (pars erotica) представляетъ собой нѣчто болѣе или менѣе осмысленное по сюжету, законченное. Въ «Миньонѣ» же и того нѣтъ. Отъ сути гетевскаго «Вильгельма Мейстера», — постепеннаго осознанія пути, какъ стать настоящимъ человѣкомъ, — здѣсь не осталось и слѣда. Даже отъ фабулы сохранились только какіе-то отрывки, въ смыслѣ драматическомъ дающіе одинъ сумбуръ. Не осталось въ оперѣ почти ничего и отъ окутывающей «Мейстера» романтической дымки,

Е. К. ЛЕШКОВСКАЯ ВЪ РОЛИ ПЕХТЕРЕВОЙ.
«АССАМБЛЕЯ» П. П. ГНѢДИЧА.
ИМПЕРАТОРСКІЙ МОСКОВСКІЙ МАЛЫЙ ТЕАТРЪ.

столь родственной, казалось бы, самому существу музыки, но чуждой дарованію Томà.

Въ чемъ-же суть этого дарованія? «Это былъ нормальный типъ французскаго композитора, какимъ его создали въ половинѣ XIX вѣка поверхностное и ограниченное музыкальное образованіе, плоскіе вкусы публики, стремленіе ради немедленнаго успѣха угождать этимъ вкусамъ, лишенные возвышенности и благородства художественные идеалы, почти абсолютное отсутствіе интереса къ шедеврамъ великихъ мастеровъ и крупнымъ формамъ въ искусствѣ».

Такъ характеризуетъ цѣлую полосу въ французской оперѣ (Аданъ, Оберъ, Томà и др.) видный современный французскій музыкальный критикъ Пьеръ Лало. По отношенію къ Томà тотъ же Лало еще болѣе жестокъ: «Если бы захотѣть опредѣлить однимъ словомъ музыку Томà — говоритъ онъ — то этимъ словомъ было бы *ничто*... Настоящей музыки въ ней нѣтъ ни крупицы».

Лало — надо сказать — ярый модернистъ. «Настоящая музыка» для него — Листъ, Дебюсси и т. д. Но даже и съ такой точки зрѣнія онъ, думается, слишкомъ одностороненъ и впадаетъ въ ошибку, естественную, впрочемъ, въ устахъ кающагося, который въ своемъ стремленіи искупить грѣхи прошлаго не останавливается даже передъ полнымъ отрицаніемъ и того хорошаго, что дало это прошлое. Было, дѣйствительно, время, когда французы, кромѣ своей традиціонной оперы, не хотѣли знать никакой другой музыки. Но теперь во Франціи не то. Знакомство съ Шуманомъ, Вагнеромъ, русскими композиторами, культъ Берліоза, Франка, старой французской музыки, появленіе новыхъ, юныхъ силъ, создали здѣсь иную музыкальную сферу, болѣе свѣжую, свободную, разностороннюю. А Лало все воюетъ съ призраками прошлаго.

Даже причину успѣха «Миньоны» (она давно перешагнула въ парижской Opéra-Comique за тысячное представленіе) Лало относитъ главнымъ образомъ на счетъ сюжета оперы, — того самого сюжета, который хотя и обладаетъ однимъ не малымъ для большой публики достоинствомъ

(всего, чего хочешь, понемножку), но все-же, какъ уже сказано, страшно сумбуренъ и во Франціи не могъ даже опереться на знакомство публики съ гетевскимъ первоисточникомъ.

Нѣтъ, разгадка успѣха «Миньоны» именно въ ея музыкѣ. Пустъ кокетливая арія подрумяненной Миньоны передъ зеркаломъ нелѣпа съ точки зрѣнія *гетевской* героини, — этого ранняго воплощенія романтической идеальной тоски по чему-то не отъ міра сего; но она «пикантна» по замыслу, внѣшне эффектна съ мелодической стороны, даетъ возможность блестяще резвернуться голосу. И такъ все въ музыкѣ «Миньоны». Чтобы понять секретъ ея успѣха, надо, какъ и всегда въ подобныхъ случаяхъ, обратить вниманіе не на то, чего въ ней нѣтъ, а на то, что въ ней есть. Пусть она бѣдна пламенемъ, мощью, грезой, пусть не забираетъ вглубь, а скользитъ по поверхности, пусть часто довольствуется общими мѣстами, современемъ все сильнѣе получающими привкусъ пошлости, но въ ней есть блескъ, изящество, внѣшняя красивость, спеціальная доля мастера, знающаго толкъ въ своемъ дѣлѣ; ея мелодіи при всей своей неоригинальности граціозны, четки, благодарны для голосовъ, и даже въ краскахъ ея оркестра есть незаурядная тонкость. Словомъ, на всемъ лежитъ отпечатокъ особаго французскаго esprit.

Это-то esprit и является казовой стороной той медали, оборотную сторону которой такъ безжалостно изображаетъ Лало. Оно чуждо по духу основному заданію Гете, но отвѣчаетъ совсѣмъ инымъ заданіямъ самого композитора и его либреттистовъ — извѣстной нѣкогда фирмы Барбье и Карре, т. е. опять-таки тѣмъ традиціонно-опернымъ требованіямъ, которыя больше всего по плечу (и по сію пору!) именно большой публикѣ. Пусть у Тома нѣтъ собственной физіономіи, не говорю столь яркой, какъ у Бизе, но хотя бы такой индивидуальной, какъ у Гуно или Масснэ. Тѣмъ внушительнѣе сила спеціальной культуры, хотя бы односторонней, узкой, но тѣмъ болѣе тонкой и «дотошной», которая даже и посредственному таланту даетъ возможность создавать произведенія, столь живучія и въ своемъ родѣ любопытныя. И современнымъ французамъ

грѣхъ совсѣмъ отрекаться отъ этой старой культуры своего «esprit»; надо только пересадить ее на иную, болѣе современную почву.

Заглавная партія въ «Миньонѣ» исполняется въ Большомъ театрѣ г-жами Гуковой и Добровольской; Филину превосходно поетъ г-жа Нежданова; Вильгельмъ Мейстеръ — г. Лабинскій; Лотаріо — г. Тихоновъ; Фредерикъ—г-жа Павлова; Лаэртъ—г. Эрнстъ.

Въ театрѣ Зимина первой новинкой сезона была опера Нугеса «Орелъ»,—типичная pièce d'occasion (къ юбилею 1812 г.). «Нугесъ» предпосылаетъ своей оперѣ такое посвященіе: «Орелъ»—эпопея, цѣликомъ построенная на народныхъ пѣсняхъ. У французскаго народа взялъ я эти цвѣты энтузіазма, расцвѣтшіе въ его сердцѣ, и народу-же возвращаю ихъ, посвящая ему это произведеніе».

Стиль почти Наполеоновскій! Но, увы, на такое многозначительное посвященіе Нугесу не даетъ права то, что за нимъ слѣдуетъ, т. е. самая опера. Композиторъ, правда, довольно широко использовалъ въ ней музыку той эпохи и, прежде всего, народныя пѣсни. «Народныя», не въ смыслѣ старинныхъ, деревенскихъ, а скорѣе «популярныя»: революціонныя, военныя, уличныя, и т. п., въ родѣ «Ça ira», «Veillons au salut de l'empire» (до Наполеона пѣли «de la Republique»), «Chanson de l'oignon», разные марши, сигналы и т. п. Пустилъ онъ въ ходъ также мелодіи тогдашнихъ танцевъ (контрдансъ, вальсъ «Elegant», «Монако» на балу у Барраса) и популярныя композиціи того времени (Маршъ Лесюэра). Но все это музыкально не претворено въ единое органическое цѣлое. Элементарные контуры куплетовъ и военныхъ пѣсенъ съ ихъ незатѣйливыми тониками и доминантами какъ-то не вяжутся съ собственными хитроумными, но пустыми измышленіями Нугеса. Каждый изъ элементовъ остается самъ по себѣ, точно вода и масло.

Это и не преднамѣренное, художественно-мотивированное сопоставленіе двухъ стилей, вродѣ, напримѣръ, «Садко», гдѣ элементъ бытовой вы-

держанъ въ сравнительно простыхъ діатоническихъ краскахъ и оттого ярче контрастируетъ съ болѣе сложными хроматическими красками элемента фантастическаго. У Нугеса не то. Одинъ разъ (въ картинѣ передъ коронаціей) Наполеонъ и Жозефина объясняются на музыкальномъ языкѣ, который даже въ устахъ Мегюля, извѣстнаго композитора того времени, показался бы крайне элементарнымъ; другой разъ (въ кабинетѣ императора) ихъ-же объясненіе изображено красками ультра-модернистскими. Почему—непонятно.

Но и независимо отъ этого, музыка въ «Орлѣ» сама по себѣ какая-то сѣрая, лишенная непосредственности, силы. Есть, конечно, отдѣльные эпизоды болѣе удачные,—напримѣръ, послѣдняя сцена Наполеона и Жозефины, картина отступленія изъ Москвы и др. Но о самостоятельномъ музыкальномъ интересѣ оперы можно было-бы говорить лишь въ томъ случаѣ, если бы подобные эпизоды представляли собой не вершины творчества Нугеса, а его минимальный уровень. Могутъ, конечно, сказать, что нельзя прилагать мѣрку «de la musique avant toute chose» къ оперѣ, которая, очевидно, задумана совсѣмъ въ иныхъ планахъ. Но тогда зачѣмъ-же композиторъ въ своемъ посвященіи подчеркиваетъ именно музыкальную природу своей оперы?

Гораздо правильнѣй смотрѣть на «Орла», какъ на коллекцію спеціально сценическихъ трюковъ, гдѣ музыка («народная» и ненародная) сплошь и рядомъ—только неизбѣжный для оперы придатокъ къ тому, что даетъ постановка. Какъ и «Камо грядеши» того же композитора, «Орелъ» avant toute chose—живой кинематографъ, и ужъ потомъ—музыка. Въ этихъ десяти сценахъ изъ жизни Наполеона многое сбивается на живыя картины. Нѣкоторыя-же сцены такъ живыми картинами и изображаются. Такова, напримѣръ, коронація Наполеона, копирующая извѣстную картину Давида, въ музыкѣ-же долженствующая сочетать оркестръ съ орга́номъ, пушками, трубами extra, колоколами и барабанами, играющими во всей партитурѣ роль выдающуюся. Таково и отступленіе изъ Москвы, во время котораго декламируется соотвѣтствующее стихотвореніе Гюго изъ «Châtiments»

(«Шелъ снѣгъ»). Эта картина хорошо задумана и въ смыслѣ прикладной музыки: монотонный, еле различимый маршеобразный ритмъ, жалобныя гармоніи невидимаго хора съ закрытыми ртами, выдержанные поверхъ всего дрожащіе тоны (снѣгъ), глухія, зловѣщія фанфары дальнихъ трубъ.....

Либреттисты (Caïn и Payen) пересластили и Наполеона, и Жозефину, и маркитантку Маріонъ, которую устами Наполеона аттестуютъ, какъ якобы «живое воплощеніе народнаго духа». Но.... какъ-же безъ этого въ юбилейной пьесѣ! Во всякомъ случаѣ, «Орелъ» все таки состряпанъ «сихъ дѣлъ мастерами» (включая сюда и композитора и либреттистовъ) и для большой публики оказался занятенъ. Впрочемъ, меньше, чѣмъ «Камо грядеши», пожалуй уступающее «Орлу» въ чисто музыкальномъ смыслѣ, но болѣе интересное, какъ зрѣлище. Зиминскій театръ поставилъ «Орла» старательно. Рядъ картинъ вышелъ эффектнымъ, даже красивымъ.

Второй новинкой въ театрѣ Зимина была «Беатриса» Гречанинова. До сихъ поръ мы знали Гречанинова, какъ опернаго композитора по «Добрынѣ Никитичу», поставленному 10 лѣтъ тому назадъ на сценѣ Большого театра, да по музыкѣ къ нѣсколькимъ драмамъ, шедшимъ въ Художественномъ театрѣ. Прикладная музыка (къ «Снѣгурочкѣ», «Ѳедору Іоанновичу» и др.) очень удавалась Гречанинову, да и въ «Добрынѣ» немало было хорошаго. Въ этой музыкѣ русскаго «пошиба» трудно было уловить что-либо свое, ярко-индивидуальное, гречаниновское, но нельзя было назвать ее и простой перефразировкой того, что уже сказано другими. Казалось, надо только дать срокъ композитору и онъ окрѣпнетъ, дастъ нѣчто безусловно свое, болѣе крупное. Ожиданія эти въ извѣстной мѣрѣ и оправдались,—по крайней мѣрѣ въ области духовной музыки и частью дѣтской пѣсни.

Теперь, въ «Беатрисѣ» Гречаниновъ круто повернулъ отъ всего того прошлаго. Вмѣсто оперныхъ завѣтовъ «Руслана» и «Игоря»—принципы вагнеровской музыкальной драмы, вмѣсто русской былины—западная мистерія,

вмѣсто простыхъ образовъ народной фантазіи—сложная символика Метерлинка.

Пьеса Метерлинка впервые поставлена была въ Москвѣ (да, кажется, и въ Петербургѣ) лѣтъ шесть-семь тому назадъ, труппой Коммисаржевской. Все здѣсь вызывало тогда сенсацію: Метерлинкъ—своимъ замысломъ, Коммисаржевская—исполненіемъ, но больше всего, пожалуй, Мейерхольдъ—своей постановкой. «Беатриса» произвела тогда сильное и своеобразное впечатлѣніе: точно то была не драма, а музыка. Вотъ — думалось — прекрасный сюжетъ для оперы. И даже не сюжетъ только, а почти готовое либретто,—и какое! Глубокое по проникающей его идеѣ всепрощенія, сильное лучшими сторонами символизма безъ его слабостей, оригинальное сценическимъ замысломъ, вмѣсто всего частнаго, случайнаго выдвинувшее на первый планъ основныя тяготѣнія человѣческаго духа, постигаемыя больше чувствомъ, чѣмъ умомъ. Такое либретто не надо всѣми правдами притомъ и неправдами приспособлять для музыки, какъ это обычно дѣлается. Надо только сродниться духомъ съ жизнью сердца, которая развертывается здѣсь не разрозненными прослойками, а большими, цѣльными лирическими напластованіями; надо подслушать ту музыку, которая неслышно струится изъ «Беатрисы», и ея предъобразную, потенціальную силу претворить въ силу дѣйственную, звучащеобразную.

Вотъ почему такъ много ждали отъ «Беатрисы»—оперы, но многаго отъ нея и требовали. Что-же далъ въ отвѣтъ на эти ожиданія и требованія Гречаниновъ?

Для своей оперы композиторъ почти цѣликомъ воспользовался текстомъ Метерлинка. Всѣ ея три картины разыгрываются подъ одними и тѣми же монастырскими сводами. Беатриса, какъ бы съ молчаливаго согласія Мадонны, покидаетъ монастырь съ принцемъ Беллидоромъ (1-я картина). Мадонна, сойдя съ пьедестала, продолжаетъ совершать подъ видомъ Беатрисы ея подвиги вѣры и милосердія. Игуменья и монахини сначала считаютъ мнимую похитительницу Мадонны величайшей грѣшницей, потомъ по чудесамъ признаютъ въ ней святую (2-я картина). Беатриса черезъ

двадцать лѣтъ возвращается «изъ пучины мукъ», падшая, опозоренная, но съ сердцемъ по прежнему чуткимъ и чистымъ. Монахини видятъ въ несчастной все ту же, неуходившую отъ нихъ, святую; ея мучительную исповѣдь считаютъ за бредъ. И Беатриса умираетъ съ вѣрой въ то, что на землѣ настало царство любви, что люди научились другъ друга понимать, а стало-быть, и прощать..

Опера Гречанинова, какъ уже сказано, построена по типу вагнеровскихъ музыкальныхъ драмъ. Вся ея музыкальная ткань создана изъ нѣсколькихъ лейтмотивовъ. И какъ въ метерлинковской пьесѣ всѣ остальныя дѣйствующія лица только какъ бы дополняютъ центральный образъ Беатрисы, раскрывая и освѣщая его существо, такъ и въ музыкѣ Гречанинова центральное мѣсто занимаетъ лейтмотивъ Беатрисы, съ которымъ связаны и нѣкоторые другіе лейтмотивы оперы (иногда даже прямо вытекая изъ него, какъ, напримѣръ, тема Беллидора). Эта сторона оперы, при первомъ слушаніи охватываемая лишь въ общихъ чертахъ, подробно и до мельчайшихъ развѣтвленій прослѣжена въ спеціальномъ «Тематическомъ» разборѣ «Сестры Беатрисы», сдѣланномъ П. Карасевымъ. Композиторъ, видимо, отнесся къ своей задачѣ очень вдумчиво. Но самый лейтмотивный принципъ въ томъ «текучемъ» вагнеровскомъ родѣ, какъ онъ примѣняется Гречаниновымъ, не вездѣ, думается, къ лицу «Беатрисѣ», не говоря уже о блѣдности ея лейтмотивовъ. Непрерывная текучесть стиля не всегда вяжется со сгущенной природой лирическихъ напластованій Метерлинка. Здѣсь, въ нѣкоторыхъ случаяхъ, можетъ быть, больше кстати былъ бы столь подходящій для «конденсированія» лиризма типъ оперной аріи. Вѣдь гибкія формы послѣдней вполнѣ совмѣстимы съ примѣненіемъ лейтмотивизма, какъ то показываютъ прекрасные образцы Римскаго-Корсакова, открывшаго въ этомъ отношеніи новыя перспективы.

Но, разумѣется, суть дѣла не въ тѣхъ или иныхъ формахъ, а въ одухотворяющемъ ихъ звуковомъ содержаніи, коротко говоря,—въ самой «музыкѣ» оперы. Und da liegt der Hund begraben.

По адресу Гречанинова можно было слышать упреки, что музыка его

напоминаетъ то Чайковскаго (особенно «Пиковую даму», которою навѣяна самая лейттема Беатрисы), то Римскаго-Корсакова, то Рихарда Штрауса и т. п. Доля справедливости тутъ есть. Но развѣ мало знаемъ мы превосходныхъ произведеній, которыя вполнѣ опредѣленно напоминаютъ нѣчто уже бывшее (напримѣръ, вторая тема 5-й симфоніи Чайковскаго и дуэтъ Карменъ съ Эскамильо въ четвертомъ актѣ «Карменъ»)? Бѣда не въ этомъ, а въ томъ, что музыка Гречанинова внутренно не поднимается до значительности метерлинковской мистеріи. Въ ней только изрѣдка чувствуется то дыханіе Духа Святого, которое на языкѣ звуковъ сразу и непостижимо пріобщало бы слушателя къ сущности мистеріи, передаваемой на языкѣ словъ только односторонне, блѣдно. Гречаниновъ скорѣе иллюстрируетъ, чѣмъ конгеніально возсоздаетъ Метерлинка.

Иллюстраціи эти иногда даже ослабляютъ силу оригинала, напримѣръ, въ сценѣ чуда Мадонны (не только невидимаго, но и *неслышимаго*, т. е. не чувствуемаго въ музыкѣ) или въ нѣкоторыхъ мертвыхъ точкахъ перваго, вялаго акта. Но есть въ этихъ иллюстраціяхъ и не мало красиваго, подымающаго силу оригинала. Таковы, особенно, хоровыя сцены, и больше всего трогательный хоръ нищей братіи, гдѣ, какъ и въ нѣкоторыхъ другихъ мѣстахъ оперы, примѣнены католическіе церковные напѣвы.

Здѣсь музыка Гречанинова, какова она ни есть, больше всего вступаетъ въ высшія права незамѣнимаго искусства звуковъ.

Есть сильные выразительные эпизоды и въ драматическихъ акцентахъ «Беатрисы» въ послѣдней картинѣ, не дающей, однако, въ концѣ необходимаго подъема. Можно было бы привести еще не мало удачныхъ моментовъ, недаромъ «Беатрису» описалъ такой талантливый и искусившійся въ вокальной музыкѣ композиторъ, какъ Гречаниновъ. Но основное впечатлѣніе отъ оперы все-таки то, что она не утолила жажды звукового воплощенія «Беатрисы», музыкально ей не равно значительна.

Поставлена была «Беатриса» со страннымъ уклономъ въ сторону реализма, который, впрочемъ, въ извѣстной мѣрѣ подходилъ къ музыкѣ Гречанинова (какъ мейерхольдовская стилизація къ мистеріи Метерлинка).

В. Ѳ. ЛЕБЕДЕВЪ ВЪ РОЛИ КАЩЕНКО.
«АССАМБЛЕЯ» П. П. ГНѢДИЧА.
ИМПЕРАТОРСКІЙ МОСКОВСКІЙ МАЛЫЙ ТЕАТРЪ.

Беатрису пѣла г-жа Друзякина, Беллидора—г. Пикокъ, игуменью—г-жа Ростовцева, дѣвочку Алетту—г-жа Турчанинова.

Слѣдующей новинкой въ театрѣ Зимина была «Елка» Ребикова. Странное мѣсто занимаетъ этотъ композиторъ въ русскомъ музыкальномъ мірѣ. Есть люди, считающіе его звѣздой чуть-ли не первой величины, но есть и такіе, которые видятъ въ немъ только немногимъ больше, чѣмъ ничто. Началъ Ребиковъ съ подражанія. Его первая опера «Въ грозу»—пересказъ Чайковскаго своими словами. Но уже про «Елку» этого нельзя сказать, какъ и про послѣдовавшія за нею «Тэю», «Бездну», «Женщину съ кинжаломъ», «Альфу и Омегу». Эти небольшія оперы, несомнѣнно, своеобразны и по сюжетамъ, и по общей музыкальной концепціи, и по музыкальному языку, сразу бьющему въ глаза нѣкоторыми новыми (главнымъ образомъ, гармоническими) пріемами.

По поводу этихъ пріемовъ Е. П—скій указывалъ на зависимость Ребикова отъ Мусоргскаго.

«И по духу творчества—писалъ онъ—Ребиковъ, можетъ быть, болѣе чѣмъ кто-либо приближается къ Мусоргскому. Оставляя въ сторонѣ вопросъ о качественномъ и количественномъ развитіи дарованій, слѣдуетъ только перемѣстить реалиста, какимъ былъ Мусоргскій, въ сумеречную область фантастическихъ мечтаній и настроеній, его мужественную упорную силу замѣнить мягкой женственной пассивностью, а характерную склонность къ иронически-грубому—большимъ влеченіемъ къ изящному».

Тутъ есть доля,—но только доля,—вѣрнаго. Гигантъ-Мусоргскій не только «реалистъ». Размахъ его шире, разностороннѣй. Вѣщимъ окомъ глубоко заглянулъ онъ и въ «сумеречную область фантастическихъ мечтаній и настроеній». Достаточно назвать «Пляски смерти», «Безъ солнца», не говоря уже о видѣніяхъ царя Бориса и мистическихъ ужасахъ «Хованщины». И какъ разъ отсюда, отъ кошмарной заброшенности и жуткихъ созвучій «Безъ солнца», и должна, думается, идти родословная «новой музыки» Ребикова. Вся она, эта «новая музыка», какая то безсолнечная, расплывчато-хмурая. Четкіе образы дня отходятъ въ ней на задній планъ

передъ колеблющимися тѣнями, созданными мечтой ночи, дѣйственность передъ внутренними «ковыряньями» (терминъ Мусоргскаго).

Можетъ быть, желая подчеркнуть послѣднее, композиторъ называетъ свои оперы «музыкально - психологическими драмами». Такъ названа во второмъ изданіи и «Елка», раньше скромно титуловавшаяся сказкой. Мало этого, у Ребикова есть и «музыкально-психологическія сатиры» (Басни Крылова!), и «музыкально-психологическая пантомима» («Бѣлоснѣжка»), и «музыкально-психологическій разсказъ» («Бездна»), и «музыкально - психологическія картинки» для фортепіано. Не правда ли, какъ все это претенціозно и несуразно!? Одно изъ двухъ: или «психологію» понимать, какъ «науку о душѣ», — тогда эти титулы безсмыслица; или же понимать ее съ нѣкоторой натяжкой, какъ «жизнь души»,— тогда странно, почему только себѣ присваиваетъ Ребиковъ драгоцѣнную привиллегію музыки: способность непосредственно претворять жизнь души въ звуки. А Вагнеръ въ «Тристанѣ», Бизе въ «Карменъ», Римскій-Корсаковъ въ «Китежѣ» развѣ не использовали, каждый по своему, этой привиллегіи? Но Богъ съ ними, съ титулами. Перевернемъ обложку «Елки» и заглянемъ внутрь, въ сердце оперы.

Сюжетъ «Елки» заимствованъ у Достоевскаго («Мальчикъ у Христа на елкѣ») и главнымъ образомъ у Андерсена («Дѣвочка со спичками»). Въ ночь передъ Рождествомъ, на глухой улицѣ, дѣвочка-сиротка тщетно проситъ милостыни у прохожихъ. Въ сосѣднемъ домѣ зажигаютъ елку. Дѣвочка любуется ею, но скоро изнемогаетъ и засыпаетъ на снѣгу. Передъ ней проносятся свѣтлыя видѣнія: елка, праздникъ, танцы, лѣстница ангеловъ, по которой покойная мать ведетъ ее въ рай... Но все заволакивается туманомъ. Снова прежняя улица, ночь, вьюга. Дѣвочка замерзла...

Горячій поклонникъ Ребикова, Борисъ Поповъ, хочетъ видѣть въ маленькой замерзающей дѣвочкѣ символъ человѣческаго одиночества, заброшенности, безпомощности; онъ пишетъ:

«Это—Requiem Судьбы надъ каждымъ изъ насъ. Это тоска—цѣпенѣющій холодъ могилы, куда, быть можетъ, завтра опустятъ ваше неподвижное тѣло... а спѣ-

шащіе прохожіе по-прежнему побѣгутъ мимо, укроются въ призрачную теплоту, за освѣщенныя окна».

Пусть такъ. Подобный символизмъ—явленіе второго порядка. Всякій яркій образъ, разъ воспринятый, можетъ стать затѣмъ символомъ для души, съ нимъ сжившейся, ему близкой. Но заставить сжиться съ нимъ, заставить принять его въ себя, — вотъ что главное, вотъ въ чемъ сила истиннаго таланта. И эта сила у Ребикова безусловно есть. Какъ легко было сдѣлать изъ «Елки» банальную рождественскую сказку, съ обычной въ такихъ случаяхъ приторно-слезоточивой сентиментальностью! Но Ребиковъ сумѣлъ избѣжать этого.

Достигнуто это прежде всего обаяніемъ музыки, перенесшей центръ тяжести сказки отъ внѣшняго къ внутреннему и сумѣвшей выразить это «внутреннее» искренно, тепло, сильно. Въ этой оперной миніатюрѣ какъ нельзя больше кстати и внѣшнія излюбленныя манеры ребиковскаго письма: лаконизмъ, пристрастіе къ мелкимъ фразкамъ, почти до назойливости повторяемымъ и переставляемымъ, жалобно-ноющіе хроматизмы, толкущіеся на мѣстѣ неразрѣшенные диссонансы, экскурсіи въ сторону экзотизма (танцы китайцевъ и паяцевъ).

Впрочемъ, при всѣхъ «дерзостяхъ» ребиковскаго стиля, фактура его, въ сущности, несложна. Это, конечно, не мѣшаетъ ей имѣть своеобразную физіономію (не во всемъ, впрочемъ: въ вальсѣ, напримѣръ очень популярномъ—композиторъ сильно сбивается на Чайковскаго). Очаровательны остальные танцы «Елки». Какъ почти вся опера, они прекрасно звучатъ въ оркестрѣ, Кстати сказать, именно послѣдній является въ «Елкѣ» центромъ музыкальнаго изложенія. Пѣнія же въ «Елкѣ» вообще мало, да и то, что есть, трактовано въ видѣ речитативовъ, далеко не всегда рельефныхъ. Послѣднее особенно надо сказать про всю партію матери (смерти), блѣдную и въ пѣніи и въ оркестрѣ. Композиторъ, очевидно, хотѣлъ дать здѣсь какія-то особыя «потустороннія» гармоніи, но получилось какое-то пустое мѣсто. Во всякомъ случаѣ, «Елка»—произведеніе безусловно симпатичное, свѣжее, самостоятельное. Если стаканъ, изъ котораго пьетъ здѣсь Реби-

ковъ, и невеликъ, то это, дѣйствительно, его собственный стаканъ. А много-ли про кого можно сказать это?

«Елка» недурно исполнялась въ театрѣ Зимина. Дѣвочку пѣла г-жа Люце. Жаль только, что оперу ставили въ одинъ вечеръ съ «Паяцами» и «Іолантой», а не съ какой-либо другой небольшой оперой того же композитора: это придало бы спектаклю бо́льшую цѣльность и значительность.

Послѣдней новинкой сезона въ оперѣ Зимина была «Ирисъ» Масканьи. «Ирисъ»—седьмая опера Масканьи. Впервые поставлена она была въ Италіи, въ 1898 г. Но ни тогда, ни позже не имѣла и тѣни того всемірнаго успѣха, какой выпалъ на долю опернаго первенца Масканьи, извѣстной «Деревенской чести». Такова, впрочемъ, была судьба и всѣхъ остальныхъ многочисленныхъ оперъ Масканьи.

Кто-то сказалъ, что нѣтъ той женщины въ мірѣ, которая хоть разъ въ жизни не могла бы быть прекрасной, и это — апогей ея бытія. Нѣчто подобное произошло и съ Масканьи. Если про «Cavalleria rusticana» и нельзя сказать, что она «прекрасна», то все же это самое яркое и самобытное, что создалъ Масканьи,—апогей его художественнаго бытія. Этому сильному и благодарному сюжету композиторъ, очевидно, отдалъ цвѣтъ своихъ силъ и съ тѣхъ поръ пишетъ оперы скучныя и въ лучшемъ случаѣ кое въ чемъ милыя, но безъ соли, безъ физіономіи.

Такова и «Ирисъ», либретто которой написано новѣйшимъ итальянскимъ Скрибомъ—Луиджи Иллика.

Ирисъ—японская дѣвушка, почти дитя, дочь бѣднаго слѣпца. Вмѣстѣ съ отцомъ живетъ она въ маленькомъ домикѣ, у подножія Фузіямы, довольная своимъ крохотнымъ садикомъ, цвѣтами, ручейкомъ, солнцемъ, которому слагаетъ пѣсни,— всей своей жизнью. Но она приглянулась богатому самураю Осака, страдающему сплиномъ не хуже завзятаго англійскаго лорда. Съ помощью пронырливаго Кіото, «сихъ дѣлъ мастера», Осака устраиваетъ передъ домикомъ Ирисъ представленіе маріонетокъ и во время танцевъ похищаетъ потерявшую голову Ирисъ.

Второе дѣйствіе въ богатомъ, но недвусмысленно подозрительномъ домѣ Кіото. Ирисъ при видѣ невиданной роскоши думаетъ, что она на томъ свѣтѣ. Передъ Осака она падаетъ ницъ, но, понявъ, чего тотъ добивается, отвергаетъ его притязанія, плачетъ, умоляетъ отпустить ее домой. Все это нагоняетъ на японскаго лорда скуку и онъ велитъ отпустить Ирисъ домой. Но Кіото наряжаетъ ее пышной гейшей (она хорошо поетъ) и собирается продать. Въ случаѣ сопротивленія онъ грозитъ сбросить ее въ пропасть, у которой стоитъ домъ. Во время аукціона (?), гдѣ соискателемъ снова является Осака, слѣпой отецъ Ирисъ проклинаетъ дочь, которую считаетъ преступницей. Ирисъ бросается въ пропасть.

Казалось бы, конецъ. Но для оперы надо не менѣе трехъ дѣйствій. И третье дѣйствіе притягиваютъ за волосы.

Ночь. Ирисъ на днѣ пропасти. Какіе-то не то гномы, не то тряпичники съ фонарями, бродятъ по оврагу и обираютъ драгоцѣнности Ирисъ. Потомъ слышатся голоса «эгоизмовъ» (?) Осака, Кіото, слѣпца: каждый, думая только о себѣ, не пожалѣлъ бѣдной Ирисъ; «такова жизнь; прощай!». Ирисъ умираетъ, «какъ цвѣтокъ—отъ собственнаго благоуханія»; съ радостной пѣсней на устахъ тянется она на встрѣчу восходящему солнцу, вмѣстѣ со всей природой, голоса которой сливаются въ торжественно-свѣтломъ хорѣ.

Такой же картиной разсвѣта и тѣмъ же хоромъ опера и начинается. Очевидно, и либреттистъ и композиторъ хотѣли вложить сюда какой-то особый поэтически-философскій смыслъ. Но уловить его больше чѣмъ трудно. Можетъ быть, все это связано съ японскими легендами, поэзіей, міровоззрѣніемъ, но бѣда въ томъ, что «Ирисъ» не заставляетъ этого ни понять, ни почувствовать.

Какое-то покушеніе на Японію съ негодными средствами. «Чіо-чіо-санъ» Пуччини («Мадамъ Баттерфлей») даетъ въ этомъ отношеніи больше, несмотря на свой реальный сюжетъ и отсутствіе поэтически-философскихъ претензій.

Да и въ другихъ отношеніяхъ японская опера Пуччини выше япон-

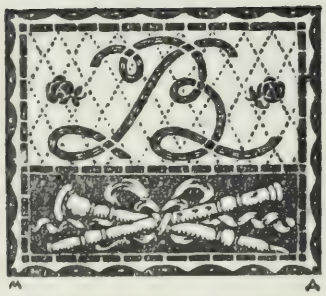
ской оперы Масканьи. Она красочнѣе, тоньше по рисунку, горячѣй, своеобразнѣе и въ общихъ своихъ очертаніяхъ и въ смыслѣ couleur locale. Но нельзя сказать, чтобы, несомнѣнно болѣе прѣсная, «Ирисъ» лишена была всякихъ достоинствъ въ своихъ болѣе счастливыхъ эпизодахъ. Ея мелодіи плавны, «ходки», порой даже выразительны (разсказъ Ирисъ о червѣ наслажденія и др.); большіе хоры (природы, «Вѣчной красоты») при несомнѣнной ординарности не лишены красивости и кое-гдѣ даже внушительности; оркестръ разработанъ и мѣстами характеренъ (въ немъ больше всего замѣтны слѣды «мѣстнаго колорита»: гонгъ, тамъ-тамъ, колокольчики, высокія флейты, подражанія «сàмисени» и друг.). Но всего этого мало, чтобы придать «Ирисъ» сколько-нибудь серьезный, значительный интересъ.

Поставлена была «Ирисъ» довольно тщательно. Заглавную партію пѣла г-жа Люце, Осака—г. Пикокъ, Кіото—г. Сперанскій.

ОБЗОРЪ ИТОГОВЪ МОСКОВСКАГО ОПЕРНАГО СЕЗОНА 1912—1913 гг.

Ю. ЭНГЕЛЬ.

БОЛЬШОЙ ТЕАТРЪ.



Въ Большомъ театрѣ дано было за сезонъ 228 спектаклей. Изъ этого числа на оперу пришлось 172 спектакля (75,5%), на балетъ — 54; кромѣ того, дано было 2 концерта. Утренники по сравненію съ прежнимъ участились; ихъ было дано 45, т. е. 19,7% общаго числа спектаклей (въ прошломъ году 15,6%). Русскихъ оперъ поставлено было 11 (изъ нихъ двѣ—«Скупой рыцарь» и «Франческа» Рахманинова—ставились въ одинъ вечеръ и въ слѣдующемъ ниже подсчетѣ считаются за одну). Оперы эти выдержали 116 предста-

Н. Н. ГРЕМИНЪ И А. В. ВАСЕНИНЪ ВЪ РОЛЯХЪ ПОДТМИ И ОГУРЦА.
«АССАМБЛЕЯ» П. П. ГНѢДИЧА.
ИМПЕРАТОРСКІЙ МОСКОВСКІЙ МАЛЫЙ ТЕАТРЪ.

вленій, т. е. въ среднемъ по 11,6 спектаклей на оперу. Иностранныхъ оперъ было 11 и выдержали онѣ 56 представленій, т. е. по 5,1 на оперу. Такимъ образомъ, русскія оперы были въ два раза болѣе устойчивыми въ репертуарѣ, чѣмъ иностранныя.

Въ теченіе сезона не было поставлено ни одной абсолютно новой для Москвы оперы, ни одного новаго балета. Главной новой постановкой явилась «Хованщина», раньше никогда не шедшая на сценѣ Большого театра. Поставлена она была подъ руководствомъ г. Шаляпина, еще въ предыдущемъ сезонѣ выступившаго съ той же оперой въ Маріинскомъ театрѣ. «Хованщина» впервые исполнена была въ Большомъ театрѣ 12-го декабря и шла всего 16 разъ. Другой относительной новинкой сезона была «Миньона» Тома̀, очень давно не ставившаяся на Императорской сценѣ. Она возобновлена была 1 ноября и выдержала всего 15 спектаклей.

Къ числу новинокъ-возобновленій надо отнести также «Скупого рыцаря» и «Франческу», сравнительно недавно шедшихъ на той же сценѣ. Оперы эти поставлены были всего 8 разъ.

Количество представленій и названія оперъ стараго репертуара видны изъ слѣдующаго перечня:

«Пиковая дама» Чайковскаго—16 разъ, «Жизнь за Царя» Глинки—14 разъ, «Онѣгинъ» Чайковскаго, «Демонъ» Рубинштейна, и «Снѣгурочка» Римскаго-Корсакова—по 13 разъ, «Садко» Римскаго-Корсакова—11 разъ, «Фаустъ» Гуно—9 разъ, «Русланъ» Глинки и «Карменъ» Бизе—по 8 разъ, «Золото Рейна» Вагнеръ—6 разъ, «Травіата» Верди и «Русалка» Даргомыжскаго — по 4 раза, «Ромео и Джульета» Гуно, «Вертеръ» Масснэ и «Валкирія Вагнера»—по 3 раза, «Риголетто» Верди и «Лоэнгринъ» Вагнера по 2 раза, «Искатели жемчуга» Бизе—1 разъ.

Изъ этой таблицы видно, что оперный репертуаръ больше всего держался на Чайковскомъ. На долю его двухъ оперъ пришлось 29 спектаклей. Первое же мѣсто, кстати сказать, занималъ онъ и въ балетномъ репертуарѣ (15 спектаклей). Въ прошломъ году во главѣ репертуара Большого театра стоялъ Римскій-Корсаковъ, четыре оперы котораго заняли тогда

44 спектакля. Теперь на долю Римскаго-Корсакова пришлось только 23 спектакля (двѣ оперы); на долю Глинки — 22 спектакля (двѣ оперы); Вагнеру досталось только 11 спектаклей (3 оперы).

Послѣднее не можетъ не обратить на себя вниманія, особенно, если вспомнить, какія огромныя усилія употреблены были въ прошломъ году Большимъ театромъ, чтобы поднять на рамена грандіозную тетралогію «Нибелунговъ». Изъ четырехъ частей ея шли въ истекшемъ сезонѣ только двѣ. «Гибель боговъ», съ такой затратой силъ поставленная въ прошломъ году впервые въ Москвѣ, въ сезонѣ 1912—1913 гг., не шла ни разу. Каковы бы ни были причины этого, онѣ, во всякомъ случаѣ, истекаютъ не изъ нерасположенія къ Вагнеру публики, говорить о которомъ нѣтъ покуда фактическихъ основаній!

СОЛОДОВНИКОВСКІЙ ТЕАТРЪ.

Въ Солодовниковскомъ театрѣ (опера Зимина) истекшій сезонъ былъ только на 10 дней короче, чѣмъ въ Большомъ (въ прошломъ году—на $1^1/_2$ мѣсяца). Изъ общаго числа 247 спектаклей на утренники пришлось 57, т. е. 23,1%. 17 иностранныхъ оперъ поставлены были здѣсь 121 разъ, 15 русскихъ—126 разъ. Нѣкоторыя малыя оперы («Беатриса» Гречанинова, «Елка» Ребикова, «Паяцы», «Сельская честь», «Іоланта») шли по двѣ въ одинъ вечеръ. Если сдѣлать по отношенію къ нимъ указанный выше уравнительный разсчетъ, то окажется, что на долю каждой русской оперы пришлось по 9,3 спектаклей, на долю каждой иностранной—по 7,1. Послѣдняя цифра была бы немного больше, если бы исключить нѣкоторыя оперы, поставленныя спеціально для италіанскихъ гастролеровъ и шедшія по одному, по два раза («Эрнани», «Балъ-Маскарадъ», «Риголетто»).

Сезонъ открылся у Зимина возобновленіемъ «Садко», который и далъ maximum представленій 24. Тотчасъ же вслѣдъ за «Садко» поставлена была злободневная (къ юбилею 1812 года) новинка «Орелъ» Нугеса,

Е. Д. ТУРЧАНИНОВА ВЪ РОЛИ ВАСИЛИСЫ.
«АССАМБЛЕЯ» П. П. ГНѢДИЧА.
ИМПЕРАТОРСКІЙ МОСКОВСКІЙ МАЛЫЙ ТЕАТРЪ.

выдержавшая 21 представленіе. Остальныя новинки держались не подолгу: «Беатриса» поставлена была 3 раза, «Елка» 6 разъ, «Ирисъ» Масканьи 3 раза. «Цыганскій баронъ» Штрауса, впервые поставленный въ концѣ сезона, успѣлъ пройти 9 разъ. Возобновлены были еще «Тоска» Пуччини (16 спектаклей), «Купецъ Калашниковъ» Рубинштейна (15), «Царская невѣста» (10).

Изъ оперъ прежняго репертуара шли:

«Карменъ» Бизе—19 разъ, «Онѣгинъ» Чайковскаго—13 разъ, «Травіата» Верди, «Черевички»—по 12 разъ, «Пиковая дама» Чайковскаго—11 разъ, «Чіо-Чіо-Санъ» Пуччини—10 разъ, «Снѣгурочка» Римскаго-Корсакова—9 разъ, «Майская ночь» Римскаго-Корсакова, «Паяцы» Леонковалло—по 8 разъ, «Мазепа» Чайковскаго, «Іоланта» Чайковскаго, «Сельская честь» Масканьи—по 6 разъ, «Аида» Верди, «Заза» Леонковалло—по 5 разъ, «Измѣна» Ипполитова-Иванова, «Фаустъ» Гуно, «Опричникъ» Чайковскаго—по 4 раза, «Царь Плотникъ» Лорцинга, «Въ долинѣ» д'Альбера, «Хованщина» Мусоргскаго—по 3 раза.

Такимъ образомъ, столпомъ репертуара былъ у Зимина Римскій-Корсаковъ, занявшій пятую его часть (4 оперы, 51 представленіе), затѣмъ идутъ Чайковскій (49 представленій, 6 оперъ), Пуччини (26 спектаклей, 2 оперы), Нугесъ (21 спектакль, 1 опера) и др.

НАРОДНЫЙ ДОМЪ.

Въ народномъ домѣ сезонъ очень коротокъ (съ великаго поста спектакли прекращаются) и оперные спектакли даются не ежедневно (3—4 раза въ недѣлю). Всего поставлено было здѣсь 26 оперъ (16 русскихъ, 10 иностранныхъ), занявшихъ около 100 спектаклей. Новыми постановками здѣсь были оперы: «Князь Игорь» Бородина (7 разъ), «Черевички» Чайковскаго (5 разъ), «Алеко» Рахманинова (6 разъ, вмѣстѣ съ «Паяцами» или съ «Іолантой»).

Вотъ въ мелочахъ кое-гдѣ можетъ быть не абсолютно точный, но близкій къ истинѣ перечень остальныхъ шедшихъ здѣсь оперъ:

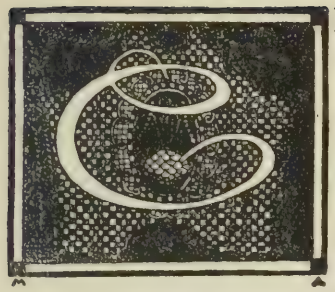
«Жизнь за Царя» Глинки, «Дубровскій» Направника—по 7 разъ; «Онѣгинъ» Чайковскаго, «Іоланта» Чайковскаго—по 6 разъ; «Пиковая дама» Чайковскаго, «Мазепа» Чайковскаго, «Измѣна» Ипполитова-Иванова, «Фаустъ» Гуно—по 5 разъ; «Русалка» Даргомыжскаго, «Свадьба Фигаро» Моцарта, «Демонъ» Рубинштейна, «Травіата» Верди, «Паяцы» Леонковалло, «Карменъ» Бизе—по 4 раза; «Русланъ и Людмила» Глинки, «Аида» Верди, «Сказки Гофмана» Оффенбаха, «Майская ночь» Римскаго-Корсакова—по 3 раза; «Ромео и Джульета» Гуно, «Царская невѣста» Римскаго-Корсакова—по 2 раза; «Фра-Діаволо» Обера, «Лакме» Делиба—по 1 разу.

Добрая четверть спектаклей пришлась, такимъ образомъ, на Чайковскаго (5 оперъ, 27 представленій).

Во всѣхъ трехъ театрахъ одновременно ставились: «Онѣгинъ» и «Пиковая дама» (по 32 спектакля); «Карменъ» (27 спектаклей); «Фаустъ» и «Травіата» (по 20 спектаклей).

БАЛЕТЪ.

В. МИХАЙЛОВСКАГО.



ЕЗОНЪ балетныхъ спектаклей 1912—1913 гг. открылся въ Московскомъ Большомъ театрѣ 2-го сентября балетомъ «Корсаръ», соч. Сенъ-Жоржа и Мазилье, въ постановкѣ балетмейстера А. А. Горскаго.

Роль Медоры исполняла г-жа Гельцеръ, въ заглавной роли выступалъ г. Тихомировъ, въ роли Бирбанто—г. Сидоровъ и въ роли Гюльнары г-жа Коралли.

9-го сентября шелъ балетъ «Спящая красавица» муз. П. И. Чайковскаго въ постановкѣ А. А. Горскаго. Въ роли Авроры выступала г-жа Балашева, въ роли феи Сирени г-жа Андерсонъ, а въ роли «Бѣлой кошечки», послѣ многолѣтняго отсутствія, г-жа Мендесъ съ партнеромъ Рябцевымъ. Новинкой спектакля былъ танецъ «мальчикъ съ пальчикъ», уже много лѣтъ не исполнявшійся за отсутствіемъ малолѣтнихъ дѣтей въ Театральной школѣ, теперь же исполненный пятью крошечными воспитанниками.

16-го сентября для 1-го спектакля 1-го абонемента послѣ двухлѣтняго перерыва былъ возобновленъ балетъ: «Раймонда» соч. Л. Пашковой, муз. А. К. Глазунова, постановка балетмейстера А. А. Горскаго. Въ заглавной роли выступала г-жа Гельцеръ, въ роли рыцаря Жанъ де-Бріена—Тихомировъ 1. Постановка, въ прекрасныхъ декораціяхъ К. А. Коровина, очень понравилась публикѣ. Всѣ второстепенныя роли были обставлены лучшими силами.

19-го сентября—«Корсаръ» съ г-жей Гельцеръ въ роли Медоры.

23-го сентября для перваго спектакля 2-го абонемента «Раймонда» съ г-жей Каралли въ заглавной роли.

26-го сентября—«Спящая красавица» съ г-жей Балашевой въ роли Авроры.

30-го сентября—«Донъ-Кихотъ Ламанчскій», бал. Минкуса въ постановкѣ А. А. Горскаго. Роль Китри-Дульцинеи исполняла г-жа Гельцеръ, Донъ-Кихота — г. Чудиновъ 1 и Санчо-Пансо—Рябцевъ. Новинкой было выступленіе въ «Амурахъ» ученицъ класса г-жи Гельцеръ.

7-го октября для 2-го спектакля 2-го абонемента шелъ балетъ «Саламбо» съ муз. А. Арендса, составленный А. А. Горскимъ по роману Флобера. Роль Саламбо исполняла г-жа Гельцеръ, роль Мато—г. Мордкинъ, выступившій въ первый разъ на Московской сценѣ послѣ трехгодичнаго заграничнаго отпуска въ Англію и Америку, гдѣ онъ пользовался выдающимся успѣхомъ.

14-го октября—«Раймонда» съ г-жой Гельцеръ въ заглавной роли.

17-го октября—«Корсаръ» съ г-жей Гельцеръ въ роли Медоры.

24-го октября—«Саламбо» съ г-жей Гельцеръ въ заглавной роли.

28-го октября для 3-го спектакля 1-го абонемента шелъ волшебный балетъ Сенъ-Леона «Конекъ-Горбунокъ или Царь-Дѣвица» муз. Пуни, поставленный А. А. Горскимъ. Въ роли Царь-Дѣвицы выступала г-жа Балашова.

4-го ноября для 4-го спектакля 2-го абонемента шла «Спящая красавица» съ Мосоловой 1 въ роли Авроры.

7-го ноября—«Конекъ-Горбунокъ» съ Балашовой въ роли Царь-Дѣвицы.

11-го ноября для 4-го спектакля 1-го абонемента—«Саламбо», заглавную роль исполняла г-жа Гельцеръ.

14-го ноября—«Корсаръ» съ г-жей Гельцеръ въ роли Медоры.

21-го ноября—«Саламбо». Заглавную роль исполняла г-жа Каралли.

25-го ноября для 5-го спектакля 1-го абонемента былъ поставленъ фантастическій балетъ «Жизель или Виллисы» Теофила Готье и Коралли муз. Адама; роль Жизели исполняла г-жа Каралли.

2-го декабря для 6-го спектакля 2-го абонемента «Корсаръ» съ г-жей Гельцеръ въ роли Медоры.

5-го декабря—«Спящая красавица». Роль Авроры исполняла г-жа Балашова.

6-го декабря по Высочайшему повелѣнію утренній безплатный спек-

С. А. ПОЛЕТАЕВЪ ВЪ РОЛИ МЕНЬШИКОВА.
«АССАМБЛЕЯ» П. П. ГНѢДИЧА.
ИМПЕРАТОРСКІЙ МОСКОВСКІЙ МАЛЫЙ ТЕАТРЪ.

такль для воспитанницъ и воспитанниковъ учебныхъ заведеній—«Спящая красавица» съ г-жей Балашовой въ роли Авроры.

9-го декабря, въ бенефисъ кордебалета, былъ возобновленъ съ новыми декораціями К. А. Коровина фантастическій балетъ съ музыкой П. И. Чайковскаго — «Лебединое озеро». Роль Одетты и Одилліи исполняла г-жа Гельцеръ.

16-го декабря для 6-го спектакля 1-го абонемента «Лебединое озеро» съ г-жею Гельцеръ въ роли Одетты.

23-го декабря для 7-го спектакля 2-го абонемента «Конекъ-Горбунокъ» съ г-жей Балашевой въ роли Царь-Дѣвицы.

27-го декабря — утренній спектакль «Конекъ - Горбунокъ» съ ней же.

28-го декабря — утренній спектакль «Коппелія», балетъ Нюитера и Сенъ-Леона, муз. Делиба. Роль Сванильды исполняла г-жа Гельцеръ.

29-го декабря—утренній спектакль—«Спящая красавица» съ г-жей Балашевой въ роли Авроры.

30-го декабря—«Лебединое озеро». Роль Одетты исполняла г-жа Гельцеръ.

31-го декабря—«Конекъ-Горбунокъ» съ г жей Мосоловой 1-й въ роли Царь-Дѣвицы.

Января 2-го 1913 г.—«Саламбо». Заглавную роль исполняла г-жа Коралли.

Января 6-го для 7-го спектакля 1-го абонемента «Спящая Красавица» съ Балашевой въ роли Авроры.

Января 13-го—«Жизель или Виллисы». Роль Жизели исполняла г-жа Коралли.

Января 16-го—«Лебединое озеро» съ г-жей Коралли въ роли Одетты.

Января 20-го—для 8-го спектакля 2-го абонемента шла «Коппелія». Роль Сванильды исполняла г-жа Гельцеръ.

Января 23-го—«Конекъ-Горбунокъ» съ Балашовой въ роли Царь-Дѣвицы.

Января 27-го для 8-го спектакля 1-го абонемента «Корсаръ». Роль Медоры исполняла г-жа Гельцеръ.

Февраля 3-го для 9-го спектакля 2-го абонемента шло «Лебединое озеро» съ г-жей Гельцеръ въ роли Медоры.

Февраля 6-го—«Донъ-Кихотъ». Роль Китри исполняла г-жа Балашова.

Февраля 10-го—«Саламбо» съ г-жей Каралли въ заглавной роли.

Февраля 14-го «Донъ-Кихотъ» съ участіемъ артистки Императорскихъ Театровъ г-жей Павловой, которая выступила въ роли Китри.

Февраля 17-го для 9-го спекталя 1-го абонемента «Дочь Фараона», фантастическій балетъ, соч. Сенъ Жоржа и М. Петипа съ муз. Пуни, въ постановкѣ А. А. Горскаго. Роль Бинтъ-Анты исполняла г-жа Гельцеръ.

Февраля 20-го—«Лебединое озеро» съ г-жей Каралли въ роли Одетты.

Февраля 21-го—утренній спектакль «Донъ-Кихотъ» съ г-жей Балашовой въ роли Китри.

Февраля 22-го—«Корсаръ». Роль Медоры исполняла г-жа Гельцеръ.

Февраля 23-го утренній спектакль «Конекъ-Горбунокъ» съ г-жей Балашовой въ роли Царь-Дѣвицы.

Февраля 24-го — «Лебединое озеро». Роль Одетты исполняла г-жа Гельцеръ.

Марта 6-го «Конекъ Горбунокъ» съ г-жей Балашевой въ роли Царь-Дѣвицы.

Марта 10-го «Дочь Фараона». Роль Бинтъ-Аниты исполняла г-жа Каралли.

Марта 27-го—«Корсаръ» съ г-жей Гельцеръ въ роли Медоры.

Марта 31-го—«Коппелія» съ ней же въ роли Сванильды.

Апрѣля 21-го — «Лебединое озеро». Роль Одетты исполняла г-жа Гельцеръ.

Апрѣля 24-го—«Конекъ-Горбунокъ» съ г-жей Балашовой въ роли Царь-Дѣвицы.

Апрѣля 28-го, для закрытія балетнаго сезона, «Жизель или Виллисы» съ участіемъ артистки Императорскихъ Петербургскихъ Театровъ С. В.

Федоровой 2, которая, по словамъ одного рецензента, создала интересный образъ Жизели и сумѣла захватить весь залъ потрясающей передачей сценой сумасшествія.

Въ общемъ итогѣ въ теченіе сезона 1912—1913 г.г. было дано на сценѣ Большого театра 58 полныхъ балетныхъ спектаклей и 1 частичный, вошедшій въ составъ сборнаго спектакля 28-го декабря 5-й актъ «Корсара». Эти 58 спектаклей составились изъ слѣдующихъ 10 балетовъ: «Корсаръ» (8 разъ), «Спящая Красавица» (8), «Раймонда» (3), «Донъ-Кихотъ» (5), «Саламбо» (6), «Конекъ Горбунокъ» (9), «Жизель» (4), «Лебединое озеро» (9), «Коппелія (4) и «Дочь Фараона» (2).

Участіе въ означенныхъ спектакляхъ между балериной г-жей Гельцеръ и первыми танцовщицами: г-жами Балашовой, Каралли и Мосоловой I распредѣлялось такъ: г-жа Гельцеръ участвовала въ 23 спектакляхъ, Балашова—въ 16, Коралли—въ 9 и Мосолова—въ 2.

Редакторъ **Баронъ Н. В. Дризенъ.**

ПРОДОЛЖАЕТСЯ ПОДПИСКА на 1913 годъ

НА

ЕЖЕГОДНИКЪ

ИМПЕРАТОРСКИХЪ Театровъ

(двадцать третій годъ изданія).

Въ теченіе 1913 года журналъ выйдетъ семь разъ (Январь—Мартъ, Сентябрь—Декабрь) книжками въ 8—10 печатныхъ листовъ, формата малое in 4⁰, съ художественными приложеніями.

Каждая книжка «Ежегодника» будетъ по прежнему заключать въ себѣ: записки и воспоминанія театральныхъ дѣятелей, статьи, касающіяся текущихъ постановокъ въ Императорскихъ театрахъ, точную лѣтопись Императорскихъ театровъ, статьи по прикладному искусству, обзоръ выдающихся событій изъ жизни частныхъ и заграничныхъ театровъ и т. д.

Въ числѣ статей, имѣющихся въ распоряженіи редакціи, въ ближайшихъ книжкахъ напечатаны будутъ слѣдующія работы: *Е. В. Аничкова*—Шекспировскія хроники; *Е. Браудо.*—Музыкальныя драмы Р. Штрауса; *Юрія Веселовскаго.*—Новыя варіаціи «Миѳа о Бэконѣ»; — Переписка *А. Н. Верстовскаго* съ *А. М. Гедеоновымъ; В. Гернгроссъ* — «Театръ при Императрицѣ Аннѣ Іоанновнѣ»; *В. Курбатовъ*—Декоративное искусство въ Италіи XVII в.; *В. П. Лачинова.*—Жизнь и творчество Шекспира; *Іос. Миклашевскаго.*—Импрессіонизмъ въ музыкѣ; *Е. Паннъ.*—Драма вѣчности въ творчествѣ П. Клоделя; *П. А. Россіева* — «Князь Тюфякинъ»; *Л. А. Саккетти* — «Моцартъ, какъ оперный композиторъ»; *Ю. Слонимской* — «Пантомима»; *К. Тіандеръ.*—«Лѣсной театръ подъ Копенгагеномъ» и др.

Въ приложеніи будутъ даны «Лѣтопись Императорскихъ Спб. Театровъ за время 1881—1891 гг.», составленная *П. Н. Столпянскимъ*, и «Лѣтопись Императорскихъ Московскихъ Театровъ», составл. *В. А. Михайловскимъ.*

Кромѣ того, въ журналѣ будутъ напечатаны письма заграничныхъ корреспондентовъ «Ежегодника»: изъ Берлина — *Н. К. Мельникова-Сибиряка* и *Herm. Bahr'a*; изъ Мюнхена — *Зигфрида Ашкинази*; Парижа—*Paul Ginisty.*

Цѣна годового экземпляра (подписной годъ считается съ января мѣсяца) шесть рублей съ доставкой и пересылкой.

Допускается разсрочка для служащихъ въ казенныхъ учрежденіяхъ, съ ручательствомъ гг. казначеевъ.

Подписка принимается во всѣхъ главнѣйшихъ книжныхъ магазинахъ Спб. и Москвы, а также въ Конторѣ журнала (Итальянская, д. 1, кв. 13; тел. 130-41).

Цѣна отдѣльнаго выпуска 1 руб.

Редакторъ **Баронъ Н. В. Дризенъ.**

Типографія Императорскихъ Спб. Театровъ, Моховая, 40.

BAD-NEUENAHR ВЪ ГЕРМАНІИ BAD-NEUENAHR.

Маршрутъ: отъ Кельна и Кобленца по желѣзной дорогѣ или на пароходѣ до станціи Ремагенъ; отъ Ремагена до курорта—25 минутъ ѣзды.

Bad-Neuenahr—единственный щелочный источникъ въ Германіи—растворяетъ кислоты, разлагаетъ застои въ кровообращеніи, укрѣпляетъ организмъ, благотворно дѣйствуетъ на всѣхъ, у кого: болѣзни желудка, кишекъ, почекъ, пузыря, увеличеніе печени, подагра, ревматизмъ, желчные камни, ипохондрія, сахарная болѣзнь, болѣзни дыхательныхъ органовъ.

Лечебныя средства: питье и ванны, — римскія, электрическія, углекислыя, грязевыя и т. д. Ингаляція и массажъ. Рентгеновская лабораторія. Новое ванное заведеніе (Badehaus)—послѣднее слово науки и техники.

Домашнее леченіе: Neuenahr'ская вода въ бутылкахъ продается во всѣхъ аптекахъ и оптовыхъ складахъ минеральныхъ водъ.

Квартиры: первоклассная курортная гостиница соединена съ бадегаузомъ; есть много другихъ хорошихъ отелей и частныхъ пансіоновъ. Огромный тѣнистый паркъ. Играетъ оркестръ. Чудныя прогулки въ горы. Роскошный кургаузъ съ лѣтнимъ театромъ, съ библіотекой и читальней. Въ ней имѣются газеты и журналы на всѣхъ европейскихъ языкахъ, въ томъ числѣ и на русскомъ.

У кого **сахарная болѣзнь**, пусть пріѣдетъ въ Bad-Neuenahr непремѣнно.

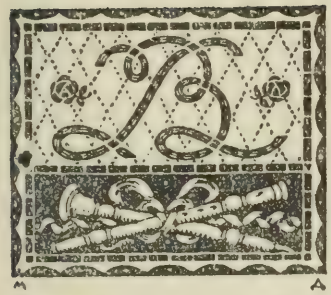
Пріѣзжихъ въ 1912 году, не считая временныхъ посѣтителей, было болѣе 14,000.

Подробныя брошюры, по первому требованію, безплатно высылаетъ **Kurdirection in Bad-Nenenahr (Rheinland).**

Въ маѣ 1912 года главная **Kurdirection in Bad-Neuenahr** обратилась въ Россію, къ кому слѣдуетъ, съ оффиціальнымъ ходатайствомъ, чтобы воспользовались ея **готовностью облегчить съ 1912 года всѣмъ питомцамъ русскаго „КРАСНАГО КРЕСТА", въ особенности же больнымъ и несостоятельнымъ русскимъ героямъ** недавней русско-японской войны, всестороннее пользованіе лечебными услугами Bad-Neuenahr'а. Дирекція, во-первыхъ, **всецѣло освобождаетъ ихъ отъ уплаты обычной куртаксы**, во-вторыхъ, **берется подыскивать имъ дешевыя квартиры** и, въ-третьихъ, **предоставляетъ имъ пользоваться всѣми ваннами совершенно БЕЗПЛАТНО.** Всякій русскій гость изъ этой категоріи имѣетъ только предъявить главной дирекціи письменное удостовѣреніе въ томъ, что онъ присланъ отъ **русскаго** «КРАСНАГО КРЕСТА».

Тѣ же самыя привиллегіи предоставлены съ настоящаго 1913 года сочленамъ болгарской арміи.

ЕГО ИМПЕРАТОРСКОЕ ВЕЛИЧЕСТВО
ГОСУДАРЬ ИМПЕРАТОРЪ
НИКОЛАЙ АЛЕКСАНДРОВИЧЪ.



ОСШЕСТВІЕ на престолъ Императора Александра III и назначеніе Министромъ Императорскаго Двора графа И. И. Воронцова-Дашкова, а Директоромъ Императорскихъ театровъ — И. А. Всеволожскаго имѣли послѣдствіемъ серьезныя измѣненія въ условіяхъ нашей театральной жизни. Эти измѣненія коснулись также и Театральнаго Училища, въ составѣ котораго уже съ начала минувшаго столѣтія существовалъ драматическій классъ. Въ 1881 г. была учреждена особая комиссія для составленія проекта новаго положенія объ управленіи Императорскими театрами. Предсѣдателемъ этой комиссіи былъ назначенъ И. А. Всеволожскій, а членами: управляющій конторою Императорскихъ театровъ А. Ф. Юргенсъ, дѣлопроизводитель канцеляріи Министерства Императорскаго Двора И. Л. Дзюбинъ, причисленный къ тому же Министерству А. И. Ланге, управляющій С.-Петербургскимъ Театральнымъ училищемъ А. П. Фроловъ, причисленный къ Министерству Императорскаго Двора Г. П. Емельяновъ, директоръ консерваторіи К. Ю. Давидовъ, а также писатели: А. А. Потѣхинъ, А. Н. Островскій и Д. В. Аверкіевъ.

Такъ какъ полномочія комиссіи были очень разнообразны и широки, то они коснулись и преобразованія театральныхъ училищъ. Управляющій училищемъ А. П. Фроловъ взялся къ началу 1882—83 учебнаго года составить новый учебный планъ для драматическаго и опернаго отдѣленій. Распоряженій свыше относительно этого, однако, не послѣдовало, и планъ преподаванія не измѣнился. Наконецъ, въ августѣ 1883 г., Директоръ театровъ возбудилъ вопросъ о разрѣшеніи закрыть драматическое и оперное отдѣленія училища съ 1 будущаго октября, «въ виду представленнаго предположенія о преобразованіи» соотвѣтствующихъ частей. Но изъ Министерства на это послѣдовала резолюція, что закрыть училище, въ кото-

ромъ дѣйствуетъ Высочайше утвержденное положеніе, безъ Высочайшей воли нельзя и что, поэтому, до окончательнаго выясненія главныхъ основаній преобразованія, въ видѣ подготовительной мѣры къ осуществленію этого преобразованія, можно лишь прекратить дальнѣйшій пріемъ въ названныя отдѣленія. Преподавателями драматическаго и опернаго искусствъ были въ то время: Свѣденцовъ, Сосновскій, Гамміери и Воячекъ. Только 1 іюля 1884 г. была прекращена выдача имъ жалованья,—другими словами, только въ 1884 г. соотвѣтствующія отдѣленія фактически закрылись.

Итакъ, впереди была огромная и спѣшная работа: открытіе драматическаго и опернаго отдѣленій на новыхъ началахъ. Опернаго отдѣленія, въ виду существованія консерваторіи, было рѣшено не открывать, и оставалось заботиться только о драматическомъ.

Въ то время въ Петербургѣ, при Обществѣ любителей сценическаго искусства, существовала прекрасная драматическая школа, учрежденная еще въ январѣ 1883 г. Въ этой школѣ преподавались: теорія театральнаго искусства, психологія и эстетика, дикція и декламація, исторія литературы всеобщей и русской, теорія поэзіи, по преимуществу драматической, всеобщая и русская исторія, исторія костюма, гримировка, сольфеджіо, танцы, пантомима, позировка, фехтованіе и практическія сценическія упражненія. Во главѣ школы стояли директоръ и конференція. Въ школу принимались лица обоего пола и всѣхъ сословій и состояній, мужчины не моложе 17 лѣтъ, женщины не моложе 16. При поступленіи они подвергались въ присутствіи особой испытательной комиссіи испытаніямъ по общеобразовательнымъ предметамъ, по особымъ программамъ, утвержденнымъ попечителемъ учебнаго округа, и въ драматическомъ искусствѣ. Окончившіе курсъ получали аттестаты; кромѣ того, лучшимъ изъ нихъ присуждались медали: серебряная и золотая. Помимо упражненій на школьной сценѣ, ученики и вольнослушатели должны были также выступать въ публичныхъ спектакляхъ Общества. Душою этой школы былъ популярнѣйшій въ свое время въ области театральной педагогики Д. Коровяковъ. Въ Москвѣ существовала музыкально-драматическая школа Филармоническаго общества.

Такимъ образомъ, комиссія при составленіи плана драматическаго

ЕГО ИМПЕРАТОРСКОЕ ВЕЛИЧЕСТВО
ГОСУДАРЬ ИМПЕРАТОРЪ
АЛЕКСАНДРЪ АЛЕКСАНДРОВИЧЪ.

класса могла имѣть въ виду уже готовые примѣры. Участіе А. Н. Островскаго сначала въ этой комиссіи, а затѣмъ въ управленіи Московскими театрами подвинуло это дѣло еще на шагъ впередъ. Въ послѣдніе годы своей жизни онъ составилъ о театральныхъ школахъ нѣсколько записокъ. Вліяніе ихъ на послѣдующія событія вызываетъ къ нимъ особый интересъ, почему на нихъ и слѣдуетъ остановиться поподробнѣе.

«Въ настоящее время, писалъ А. Н., театральныя училища отвѣчаютъ своему назначенію не вполнѣ: изъ нихъ пополняются только балетныя труппы, причемъ петербургская школа въ этомъ отношеніи достигаетъ результатовъ совершенно удовлетворительныхъ; оперныя же и драматическія труппы для своего пополненія готоваго запаса въ театральныхъ училищахъ не находятъ и комплектуются случайнымъ образомъ извнѣ». Далѣе А. Н. характеризуетъ современное состояніе провинціальныхъ и клубныхъ сценъ: «Артисты образуются только школой и преданіемъ. Ни того, ни другого нѣтъ въ клубахъ и быть не можетъ. Клубныя труппы составились: 1) изъ совершенно неподготовленныхъ для сцены любителей и 2) изъ провинціальныхъ любителей». «Въ нашей малоразвитой публикѣ нерѣдко случается слышать, что актеромъ можно быть не учась, что довольно врожденныхъ способностей для того, чтобы съ успѣхомъ подвизаться на сценѣ, но ложность этого мнѣнія ясна сама собой. Актеръ есть пластическій художникъ, а можно ли быть не только художникомъ, но и порядочнымъ ремесленникомъ, не изучивъ техники своего искусства, или ремесла?» «Уничтоженіемъ подготовительныхъ классовъ при Императорскихъ театрахъ нанесенъ такой ударъ сценическому искусству, отъ котораго ему не поправиться очень долго, даже при самыхъ энергичныхъ усиліяхъ. Надо немедленно начать исправлять дѣло, иначе мы совсѣмъ останемся безъ артистовъ. Императорскіе театры должны непремѣнно имѣть у себя подготовительныя школы для всѣхъ своихъ труппъ: во-первыхъ, достоинство Императорскихъ театровъ требуетъ, чтобы труппы ихъ состояли изъ артистовъ, спеціально и вполнѣ подготовленныхъ къ своему дѣлу; во-вторыхъ, Императорскіе театры должны служить образцами для всѣхъ другихъ театровъ, а образцовымъ театромъ нельзя быть, не имѣя

образцовыхъ актеровъ; въ-третьихъ, что самое важное, Императорскіе театры должны завести и установить у себя избранный репертуаръ, чтобы руководить вкусомъ публики и заставить ее подчиниться культурному вліянію искусства, а устойчивость репертуара, какъ уже сказано выше, невозможна безъ труппы, хорошо подготовленной и дисциплинированной».

Далѣе, въ своемъ предисловіи къ проектируемой программѣ подготовительной драматической школы, А. Н. замѣчаетъ, что «драматическое искусство, какъ наука, не существуетъ—что школы только подготовляютъ артистовъ для сцены, а актеромъ дѣлаютъ артиста: талантъ, изящный вкусъ, энергія, практика и хорошія сценическія преданія. Вся задача театральныхъ школъ должна состоять въ томъ, чтобы доставлять для сцены артистовъ, которымъ строгою подготовкой дана возможность развивать свои способности и совершенствоваться. Школа даетъ артисту нужный матеріалъ, изъ котораго онъ, руководясь непосредственнымъ артистическимъ чутьемъ, то есть талантомъ, можетъ создавать образы, полные художественной правды. Театральныя школы должны представлять изъ себя, такъ сказать, низшіе курсы обученія сценическому искусству; высшими курсами будетъ практика, хорошія сценическія преданія—самый хорошій профессоръ сценическаго искусства. Техническая подготовка артистовъ состоитъ во всестороннемъ развитіи жеста и произношенія. А такъ какъ произношеніе и жестъ должны быть, прежде всего, правильными, затѣмъ выразительными и, наконецъ, характерными (естественными), то и курсовъ въ приготовительныхъ школахъ должно быть три. Весьма желательно, чтобы на этихъ курсахъ преподавались ученикамъ также нѣкоторыя знанія, тѣсно связанныя со сценическимъ искусствомъ и необходимыя для болѣе полнаго образованія артиста». А. Н. Островскимъ была выработана также и программа преподаванія на драматическихъ курсахъ, заключавшая въ себѣ наименьшія требованія, которыя онъ считалъ необходимымъ предъявить къ подготовкѣ будущихъ артистовъ. Согласно этой программѣ, весь курсъ долженъ былъ продолжаться четыре года. Наряду съ преподаваніемъ различныхъ отраслей сценическаго искусства (чтеніе, декламація, мимика, позировка, танцы, пѣніе, музыка, рисо-

Графъ В. Б. ФРЕДЕРИКСЪ.

МИНИСТРЪ ИМПЕРАТОРСКАГО ДВОРА.

ваніе, гримъ, фехтованіе) въ программу введены были также и лекціи по исторіи театра, драматической литературы и костюма, и языки: французскій (обязательно) и итальянскій (для желающихъ). Третій курсъ, по мнѣнію А. Н. Островскаго, долженъ былъ быть двухлѣтнимъ: «послѣ перваго годичнаго испытанія болѣе способные ученики допускаются на сцену для исполненія небольшихъ ролей, но съ обязательствомъ еще годъ посѣщать классы. Послѣдній курсъ назначается двухгодичнымъ для того, чтобы пріучать артистовъ къ болѣе тщательному изученію ролей и къ болѣе правильной репетировкѣ. Артистъ, который смолоду не привыкъ читать ролей, не будетъ знать своихъ ролей никогда».

Въ устроенные на этихъ основаніяхъ драматическіе классы предполагалось принимать экстерновъ обоего пола, имѣющихъ «достаточное» подготовительное образованіе, въ возрастѣ отъ 14 до 20 лѣтъ, и притомъ— на I курсъ не болѣе 40 человѣкъ.

Обученіе въ драматическихъ классахъ, по предположенію Островскаго, должно было быть безплатнымъ, но лица, окончившія курсъ и, по распоряженію дирекціи, зачисленныя въ драматическую труппу Императорскихъ театровъ, должны были нести за даровое обученіе обязательную пятилѣтнюю службу безъ контракта, съ жалованьемъ по усмотрѣнію театральнаго начальства.

Таковъ былъ проектъ драматической подготовительной школы, составленный А. Н. Островскимъ. По его мнѣнію, школа должна была быть лишь низшимъ подготовительнымъ учебнымъ заведеніемъ съ программой почти исключительно технической, съ общимъ укладомъ младшихъ классовъ гимназій и корпусовъ, хотя, съ другой стороны, А. Н. признавалъ желательнымъ пополненіе представленной имъ программы и предполагалъ дать окончившимъ курсы званіе свободнаго художника, которое давали Академія Художествъ и Консерваторіи.

Записки А. Н. Островскаго относятся къ 1886 г. Между тѣмъ, въ 1887 году инспекторомъ С.-Петербургскаго театральнаго училища былъ назначенъ В. П. Писнячевскій. Въ годъ своего поступленія въ эту должность онъ представилъ Директору театровъ докладную записку о необ-

ходимости учрежденія драматическихъ курсовъ. Записка эта еще разъ напоминала о необходимомъ преобразованіи. Первоначально съ нею ознакомились Министръ Императорскаго Двора, затѣмъ статсъ-секретарь Н. С. Петровъ, Директоръ театровъ, Управляющій конторою В. Н. Погожевъ, В. С. Кривенко и управляющій Училищемъ И. И. Рюминъ. Вслѣдъ за симъ была образована особая комиссія. Въ нее вошли: А. М. Климченко, В. П. Погожевъ, управляющій Московской конторой П. М. Пчельниковъ, инспекторъ Московскаго театральнаго училища М. Н. Черемухинъ, управляющій и инспекторъ С.-Петербургскаго Театральнаго училища, а также артисты Н. С. Васильева, М. И. Писаревъ и Н. Ф. Сазоновъ.

Труды комиссіи и записки А. Н. Островскаго и В. П. Писнячевскаго сдѣлали, наконецъ, свое дѣло, и 11 марта 1888 г. Директоръ Императорскихъ театровъ И. А. Всеволожскій уже писалъ для памяти: «Въ виду предположенія съ осени текущаго года открыть дѣйствія вновь учрежденныхъ при Петербургскомъ и Московскомъ Театральныхъ училищахъ курсовъ драматическаго искусства предстоитъ надобность въ выработкѣ и изданіи въ потребномъ числѣ экземпляровъ спеціальныхъ руководствъ по драматическому искусству».

Наконецъ, 21 августа 1888 г., было Высочайше утверждено новое положеніе объ Императорскихъ С.-Петербургскомъ и Московскомъ Театральныхъ училищахъ, на основаніи котораго учреждались при нихъ драматическіе курсы.

Согласно положенію объ Императорскомъ С.-Петербургскомъ Театральномъ училищѣ, драматическіе курсы представляютъ собою отдѣленіе Театральнаго Училища. Училище состоитъ въ вѣдѣніи Директора Императорскихъ театровъ, непосредственнымъ же его начальникомъ является управляющій училищемъ (должность эта впослѣдствіи была упразднена), ближайшимъ помощникомъ управляющаго былъ инспекторъ; кромѣ того, учреждена была должность помощника инспектора. Академическіе вопросы обсуждаются конференціею изъ преподавателей спеціальныхъ и общеобразовательныхъ предметовъ, непосредственнаго начальства, администраціи русской драматической труппы и почетныхъ членовъ, избираемыхъ изъ

Графъ И. И. ВОРОНЦОВЪ-ДАШКОВЪ.

МИНИСТРЪ ИМПЕРАТОРСКАГО ДВОРА.

1882 1897.

лицъ, заявившихъ себя знаніями въ театральномъ дѣлѣ, при чемъ постановленія конференціи подлежатъ утвержденію Директора театровъ.

Полный курсъ ученія на драматическихъ курсахъ продолжается три года. Въ первые два года назначаются занятія теоретическія и практическія, а въ третьемъ году исключительно практическія.

Предметами преподаванія на курсахъ являются: 1) практика въ драматическомъ искусствѣ, 2) церковная исторія, 3) литература русская и иностранная, 4) исторія драмы и театра, 5) бытовая исторія, 6) французскій языкъ, 7) рисованіе, 8) пластика и танцы, 9) пѣніе (сольное и хоровое) и 10) фехтованіе и военные пріемы.

На драматическіе курсы предписывалось положеніемъ принимать русскихъ подданныхъ всѣхъ сословій, христіанскихъ вѣроисповѣданій, учениковъ не моложе 17 лѣтъ, ученицъ не моложе 16, тѣхъ и другихъ съ аттестатомъ объ окончаніи среднихъ учебнымъ заведеній. Лишь для лицъ, обнаружившихъ на пріемныхъ испытаніяхъ чрезвычайныя способности къ драматическому искусству, дѣлалось въ этомъ отношеніи снисхожденіе въ видѣ разрѣшенія сдавать дополнительные экзамены по общеобразовательнымъ предметамъ.

Такимъ образомъ, требованія образовательнаго ценза для поступленія на драматическіе курсы отвѣчали требованіямъ Академіи Художествъ и превосходили требованія консерваторій.

Выдержавшіе экзамены по всѣмъ преподаваемымъ на курсахъ предметамъ получаютъ: 1) *аттестатъ*—тѣ изъ окончившихъ драматическіе курсы, которые на окончательномъ испытаніи выказали хорошіе успѣхи какъ по драматическому искусству, такъ и по общеобразовательнымъ предметамъ, и 2) *свидѣтельство*—всѣ прочіе, выказавшіе удовлетворительные успѣхи.

Лицамъ, окончившимъ драматическіе курсы съ аттестатомъ, присваивается званіе неклассного художника [1]), а получившіе свидѣтельство удостоиваются дирекціею Императорскихъ театровъ званія неклассного ху-

[1]) Отвѣчающее званію свободнаго художника, даваемому консерваторіями, и званію художника, даваемому нынѣ Академіей Художествъ.

дожника лишь по истеченіи трехлѣтней службы на сценѣ Императорскихъ театровъ. Тѣмъ и другимъ, въ случаѣ поступленія на сцену Императорскихъ театровъ, зачисляется въ дѣйствительную службу два года занятій въ училищѣ.

Имѣющіе свидѣтельство объ окончаніи драматическихъ курсовъ училища, но не поступившіе на сцену Императорскихъ театровъ, удостоиваются дирекціею Императорскихъ театровъ званія неклассного художника лишь при условіи представленія свидѣтельствъ губернскаго начальства о десятилѣтней безупречной артистической дѣятельности на частныхъ сценахъ.

Такимъ образомъ, вмѣсто подготовительной школы, о которой помышлялъ А. Н. Островскій, создались драматическіе курсы типа высшихъ учебныхъ заведеній. При этомъ, однако, учебныя права курсовъ не нашли себѣ вполнѣ точнаго опредѣленія въ составленномъ статсъ-секретаремъ Н. С. Петровымъ Положеніи, что привело впослѣдствіи къ различнымъ недоразумѣніямъ.

Управляющимъ Театральнымъ училищемъ при открытіи курсовъ былъ И. И. Рюминъ; инспекторомъ—В. П. Писначевскій; помощникомъ его—П. А. Дебогорій-Мокріевичъ.

На вакансіи преподавателей, по представленію инспектора, были опредѣлены слѣдующія лица:

По практикѣ драматическаго искусства—Николай Ѳедоровичъ Сазоновъ, Модестъ Ивановичъ Писаревъ, Надежда Сергѣевна Васильева; по исторіи русской и иностранной литературы—Іосифъ Емельяновичъ Мандельштамъ; по исторіи драмы и театра—Петръ Исаевичъ Вейнбергъ; по бытовой исторіи—Юрій Юрьевичъ Цвѣтковскій; преподаватель пѣнія—Константинъ Александровичъ Брагинъ (впослѣдствіи его замѣнилъ Григорій Осиповичъ Монаховъ); рисованія и грима—Александръ Алексѣевичъ Штакеншнейдеръ (по сценѣ — Костровъ); фехтованія — Николай Николаевичъ Соколовъ; законоучитель—священникъ Василій Фавстовичъ Пигулевскій.

Почетными членами конференціи были назначены: И. А. Маннъ, А. М. Климченко, Д. В. Григоровичъ, П. М. Пчельниковъ и В. П. Погожевъ.

И. А. ВСЕВОЛОЖСКІЙ.

ДИРЕКТОРЪ ИМПЕРАТОРСКИХЪ ТЕАТРОВЪ

1881—1899.

Между тѣмъ, въ канцелярію училища стали поступать прошенія о пріемѣ на курсы, и 10 сентября 1888 г. состоялся пріемный экзаменъ. Изъ всего числа подавшихъ прошенія было допущено къ испытанію въ пригодности къ сценической дѣятельности 39 лицъ и изъ нихъ было принято 24, а именно:

Билибина Вѣра, Бурмистрова Александра, Бурмистрова Ольга, Градовская Екатерина, Групильонъ Людмила, Данилова Вѣра, Дворянинова-Горская Александра (артистка Императорской драматической труппы), Долгова Евгенія, Ирошникова-Дюжикова Елена, Карманова Надежда, Крылова Александра, Кускова Агнія, Нальханова Александра, Натарова Марія (артистка Императорской балетной труппы), Островская Бронислава (артистка Императорской драматической труппы), Семенова Надежда, Штейнбергъ Надежда, Щербакова Анна, Якубовская Евгенія (артистка Императорской драматической труппы), Александровъ Михаилъ (артистъ Императорской балетной труппы), Бокъ Николай (артистъ Императорской драматической труппы), Волковъ Алексѣй, Дубынинъ Илья, Кравотынскій Петръ, Малышевъ Алексѣй, Муравлевъ Викторъ, Рыкъ Иванъ, Усачевъ Александръ, Фокинъ Владимиръ, Штейнъ Георгій.

Первоначально, тотчасъ послѣ учрежденія курсовъ, была принята система одновременнаго преподаванія драматическаго искусства на каждомъ изъ курсовъ нѣсколькими преподавателями. Распредѣленіе учащихся производилось сообразно съ желаніями поступившихъ. На этотъ разъ они были распредѣлены слѣдующимъ образомъ:

Штейнбергъ, Дюжикова, Семенова, Ольга Бурмистрова, Щербакова, Натарова, Карманова—къ Н. С. Васильевой; Муравлевъ, Фокинъ, Дубынинъ, Кравотынскій, Волковъ, Бокъ, Данилова, Нальханова, Александра Бурмистрова, Групильонъ, Островская, Дворянинова-Горская и Якубовская—къ М. И. Писареву; Рыкъ, Малышевъ, Штейнъ, Усачевъ, Александровъ, Градовская, Долгова, Крылова, Кускова и Билибина—къ Н. Ѳ. Сазонову.

При этомъ нельзя не замѣтить, что образовательный цензъ женщинъ, поступившихъ на курсы, былъ несравненно выше ценза мужчинъ. Интересно,

что за все время двадцатипятилѣтняго существованія курсовъ, несмотря на то, что образовательный цензъ мужчинъ замѣтно поднялся, цензъ женщинъ все-таки всегда превосходилъ его.

Оффиціальное открытіе курсовъ состоялось только черезъ недѣлю послѣ пріемныхъ испытаній, а именно въ субботу, 17 сентября. Въ 11 часовъ утра состоялся молебенъ и затѣмъ торжественный актъ. Кромѣ учениковъ, преподавателей, театральныхъ чиновниковъ, на актѣ присутствовалъ и управлявшій Министерствомъ Императорскаго Двора, статсъ-секретарь Н. С. Петровъ. По осмотрѣ помѣщенія инспекторомъ училища В. П. Писнячевскимъ былъ прочитанъ Высочайше утвержденный уставъ драматическихъ курсовъ, а затѣмъ произнесены были рѣчи законоучителемъ отцомъ Пигулевскимъ и П. И. Вейнбергомъ. По замѣчанію современниковъ, содержаніе первой изъ нихъ рѣзко «отличалось отъ старомодныхъ взглядовъ на драматическое искусство и роль актеровъ». Вторая, «нося характеръ назидательнаго слова, вполнѣ соотвѣтствовала настроенію тѣхъ молодыхъ людей, которые своимъ вступленіемъ на курсы и желаніемъ пройти подготовительную школу къ драматическому искусству обнаружили серьезное отношеніе къ задачамъ театра и къ дѣятельности актеровъ, обязанныхъ, наравнѣ съ литераторами и художниками, выполнять высокую задачу, выраженную еще Пушкинымъ: возбуждать добрыя чувства въ обществѣ и поддерживать его стремленія». Въ заключеніе П. И. Вейнбергъ пожелалъ слушателямъ курсовъ пойти по пути великихъ артистовъ: Гаррика, Кина, Рашели, Каратыгина, Щепкина, Мартынова, Самойлова и друг.

Занятія начались 19 сентября. Планъ веденія занятій и внутреннихъ распорядковъ выяснялся постепенно. Такъ, на ближайшихъ засѣданіяхъ конференціи, между прочимъ, было постановлено безусловно воспретить учащимся на курсахъ участіе въ спектакляхъ, концертахъ и чтеніяхъ на частныхъ сценахъ и въ клубахъ. Далѣе, въ отношеніи принимаемыхъ на курсы лицъ съ неполнымъ образовательнымъ цензомъ было рѣшено: тѣхъ изъ нихъ, которыя прошли не менѣе пяти классовъ гимназій, реальныхъ училищъ или соотвѣтственныхъ имъ учебныхъ заведеній, подвергать

провѣрочному испытанію: а) по всеобщей и русской исторіи—въ объемѣ курса балетнаго отдѣленія Театральнаго училища; б) по русскому языку—въ видѣ письменной работы на заданную тему; лицъ же съ меньшимъ образовательнымъ цензомъ подвергать испытанію изъ общеобразовательныхъ предметовъ въ объемѣ полнаго курса балетнаго отдѣленія Театральнаго училища. Полугодовыя испытанія по драматическому искусству постановлено было производить въ сроки, назначенные администраціею курсовъ, въ присутствіи управляющаго училищемъ, инспектора, представителя администраціи драматической труппы и всѣхъ преподавателей драматическаго искусства.

Разработка подробностей порядка преподаванія и вообще внутренней жизни курсовъ, естественно, повела къ составленію особой инструкціи, которая и была издана въ 1889 году.

Въ слѣдующемъ 1889—1890 учебномъ году на курсы были приняты 21 человѣкъ, а именно:

Барская-Григоровичъ Александра, Барсова Софія, Васильева Вѣра (артистка балетной труппы), Виноградова Прасковья, Доробецъ Марія, Иванова Ольга, Иванова-Новикова Ольга, Кованько Елена, Миронова Валентина, Погребова Прасковья, Тарасова Евфросинія, Яковлева Елисавета, Вельяшевъ Илья, Де-Лазари Николай, Добровольскій Леонидъ, Израилевъ Ѳедоръ (ученикъ балетнаго отдѣленія), Кашперовъ Николай, Озаровскій Юрій, Окуловъ Николай, Пантелѣевъ Анатолій (артистъ балетной труппы), Петровъ Василій, Травинскій Николай.

Кромѣ того, въ октябрѣ были приняты еще двѣ ученицы: Казицына Татьяна, Шклярская Марія.

Въ этомъ же году были приглашены на курсы два новыхъ преподавателя: драматическаго искусства — В. Н. Давыдовъ и исторіи драмы и театра, вмѣсто оставившаго каѳедру П. И. Вейнберга, П. О. Морозовъ.

Вновь принятыя на курсы лица были распредѣлены между преподавателями драматическаго искусства слѣдующимъ образомъ: въ классъ Н. С. Васильевой—Барская, Новикова-Иванова, Виноградова, Шклярская и Миронова; въ классъ В. Н. Давыдова—Озаровскій, Петровъ, Тарасова, Казицына,

Погребова и Кованько; въ классъ М. И. Писарева—Окуловъ, Кашперовъ, Барсова, Яковлева и Доробецъ; въ классъ Н. Ф. Сазонова—Де-Лазари, Добровольскій, Травинскій, Вельяшевъ, Пантелѣевъ, Васильева и Иванова Ольга.

Въ весеннемъ полугодіи 1890 г. на второмъ курсѣ стали, наконецъ, ставиться спектакли. Ученики второго курса играли главныя роли, ученики перваго курса подыгрывали.

Планъ занятій былъ распредѣленъ слѣдующимъ образомъ:

	1 курсъ.	2 курсъ.	3 курсъ.	Всѣхъ уроковъ.
Практика въ драматическомъ искусствѣ	каж	дый	день	—
Церковная исторія	2	1	—	3
Литература русская въ связи съ иностранной	4	4	—	8
Исторія драмы и театра	3	3	—	6
Бытовая исторія	3	3	—	6
Французскій языкъ	2	2	—	4
Рисованіе (съ гримировкой)	4	2	—	6
Пластика и танцы	2	1	—	3
Пѣніе	6	5	—	11
Фехтованіе и военные пріемы	1	1	—	22

Оцѣнка успѣшности учащихся производилась на слѣдующихъ основаніяхъ.

По окончаніи учебнаго года, въ установленные особымъ росписаніемъ дни, учащіеся подвергаются испытанію по каждому изъ пройденныхъ на курсѣ предметовъ. Испытаніе по практическимъ занятіямъ драматическимъ искусствомъ производится въ присутствіи всѣхъ преподавателей этого предмета, управляющаго и инспектора училища и управляющаго или режиссера драматической труппы, испытанія по остальнымъ предметамъ—въ присутствіи управляющаго или инспектора, преподавателя предмета испытанія и ассистента изъ преподавателей. Конференція училища, на основаніи

КНЯЗЬ С. М. ВОЛКОНСКІЙ.

ДИРЕКТОРЪ ИМПЕРАТОРСКИХЪ ТЕАТРОВЪ

1899—1901.

успѣшности годовыхъ занятій и балловъ, полученныхъ на испытаніяхъ, удостоиваетъ учащихся перевода въ высшій курсъ, если средній баллъ по всѣмъ предметамъ будетъ «семь» (7), при чемъ баллъ 6 будетъ лишь по двумъ только предметамъ. Переэкзаменовокъ на курсахъ никакихъ не допускается и оставаться на повторительный годъ разрѣшается только одинъ разъ въ теченіе всего курса ученія. Всѣ выпускные подвергаются окончательному испытанію въ драматическомъ искусствѣ при участіи ихъ въ пробныхъ спектакляхъ на сценѣ училищнаго театра, при чемъ роли для исполненія назначаются имъ преподавателями этого предмета. Конференція училища удостоиваетъ: 1) аттестата — тѣхъ изъ выпускныхъ учащихся, которые по драматическому искусству оказали на окончательномъ испытаніи отличные или хорошіе успѣхи и по всѣмъ предметамъ имѣютъ въ среднемъ выводѣ баллъ не менѣе 9, а по отдѣльнымъ предметамъ баллъ не менѣе 7, и 2) свидѣтельства—всѣхъ прочихъ, оказавшихъ по драматическому искусству удовлетворительные успѣхи и имѣющихъ по остальнымъ предметамъ въ среднемъ выводѣ баллъ не менѣе 7 и по отдѣльнымъ предметамъ баллъ не менѣе 6. При этомъ, при переводѣ учащихся на слѣдующій курсъ и при назначеніи имъ свидѣтельства, конференція обращаетъ особенное вниманіе на степень важности предметовъ, по которымъ полученъ учащимся баллъ 6.

Эти правила существуютъ и, по возможности, выполняются и въ настоящее время.

Въ теченіе первыхъ двухъ учебныхъ годовъ были составлены и утверждены также и программы по общеобразовательнымъ предметамъ и драматическому искусству. Программы эти затѣмъ постоянно видоизмѣнялись и развивались.

Въ слѣдующемъ 1890—1891 году изъ числа подавшихъ прошенія были приняты слѣдующія 17 лицъ:

Гарфильдъ Юлія, Григорьева Александра, Групильонъ Дарія, Десино Юлія, Зелинская Екатерина, Качалова Любовь, Ковалева Вѣра, Маслевичъ Евгенія, Панафидина Елисавета, Шамшева Надежда, Яцкевичъ Ядвига, Юрковская Надежда, Шауманъ Николай, Яковлевъ Степанъ.

Нѣсколько позднѣе были приняты: Гавришёва Августина, Раевская Екатерина, Яворская Лидія.

Всѣ эти лица были распредѣлены между преподавателями драматическаго искусства слѣдующимъ образомъ: Гавришева, Маслевичъ, Панафидина, Ковалева и Качалова — въ классъ Н. С. Васильевой; Юрковская, Григорьева, Шауманъ, Яворская и Яковлевъ—въ классъ В. Н. Давыдова; Яцкевичъ, Десино, Зелинская, Групильонъ, Раевская—въ классъ М. И. Писарева; Шамшева и Гарфильдъ—въ классъ Н. Ѳ. Сазонова.

Вскорѣ затѣмъ, въ виду сложности занятій практикою драматическаго искусства, а также недостатка въ помѣщеніи для упомянутыхъ занятій, конференція постановила принимать на курсы только къ двумъ преподавателямъ поочередно каждый годъ, причемъ въ текущемъ году сдѣлать пріемъ только въ классы В. Н. Давыдова и М. И. Писарева, а въ будущемъ учебномъ году—въ классы двухъ другихъ преподавателей.

Для того чтобы пріучить учащихся къ сценѣ, а также дать возможность развиться ихъ самостоятельности, конференція постановила устраивать по возможности чаще, въ свободные вечера, практическія упражненія въ драматическомъ искусствѣ на сценѣ училищнаго театра, при полной обстановкѣ.

Затѣмъ, имѣя въ виду, что предстоящія театральныя испытанія устраиваются съ цѣлью дать возможность каждому изъ учащихся на третьемъ курсѣ выказать свои способности въ соотвѣтствующихъ роляхъ, конференція постановила, что преподаватели драматическаго искусства должны представлять не позже 15 февраля программы экзаменныхъ спектаклей, составленныя такимъ образомъ, чтобы каждый изъ учащихся провелъ цѣлую роль, соотвѣтствующую его способностямъ; для этого могутъ быть выбираемы или цѣлыя пьесы, или такіе отрывки, въ которыхъ исчерпывается весь характеръ изображаемаго лица. Пьесы, входящія въ составъ экзаменныхъ спектаклей, должны быть двухъ родовъ: пьесы западнаго классическаго репертуара и русскія, причемъ въ пьесахъ западнаго репертуара будетъ обращаться преимущественное вниманіе на умѣніе учащихся носить костюмъ, прилично держаться на сценѣ и осмысленно

В. А. ТЕЛЯКОВСКІЙ.

ДИРЕКТОРЪ ИМПЕРАТОРСКИХЪ ТЕАТРОВЪ.

читать; къ исполненію же ролей русскаго репертуара будутъ предъявляемы всѣ необходимыя въ данномъ случаѣ требованія. Въ экзаменныхъ спектакляхъ, которые будутъ производиться въ великомъ посту на сценѣ Михайловскаго театра, должны участвовать только ученики и ученицы 3-го курса, въ случаѣ же недостатка исполнителей, недостающій персоналъ можетъ быть замѣщенъ учащимися 2-го курса или артистами Императорской драматической труппы. По окончаніи всѣхъ экзаменныхъ спектаклей конференція допускаетъ лучшихъ учениковъ и ученицъ на конкурсный спектакль, который долженъ состоять изъ выполненія одинаковыхъ ролей соотвѣтствующаго конкурентамъ характера.

Весною 1891 г. былъ впервые поставленъ рядъ ученическихъ спектаклей на сценѣ Михайловскаго театра. Такъ какъ успѣхи оканчивающихъ курсы вполнѣ обнаружились на этихъ спектакляхъ, то конференція постановила ходатайствовать объ отмѣнѣ § 50 Положенія, въ которомъ говорилось о необходимости выпускать лучшихъ оканчивающихъ курсы учениковъ еще въ конкурсномъ спектаклѣ.

По окончаніи всѣхъ спектаклей, 14 апрѣля 1891 г., состоялся первый выпускъ слушателей драматическихъ курсовъ.

Аттестата удостоились: Бурмистрова Александра, Бурмистрова Ольга, Градовская Екатерина, Ирошникова-Дюжикова Елена, Крылова Александра, Кравотынскій Петръ, Рыкъ Иванъ, Усачевъ Александръ; свидѣтельства: Билибина Вѣра, Групильонъ Людмила, Данилова Вѣра, Нальханова Александра, Штейнбергъ Надежда, Дубынинъ Илья.

Итакъ, изъ 24 человѣкъ, принятыхъ на курсы, окончили ихъ только 14 человѣкъ.

Въ 1891—92 учебномъ году на I курсъ было принято всего 15 человѣкъ: Александрова Клавдія, Балдовская Ольга, Вержбицкая Вѣра, Вилькина Людмила, Голубева Ольга, Побрѣинъ Надежда, Пыпина Евгенія, Пырочкина (Пыркова) Екатерина, Ратчъ Марѳа, Ѳеофанова Ольга, Вальхъ Александръ, Вейнбергъ Павелъ, Гарфильдъ Павелъ, Охотинъ Павелъ, Рыбаковъ Василій. При этомъ въ классъ Н. С. Васильевой поступили женщины, кромѣ Вилькиной, Пыпиной и Пырковой (Пырочкиной), а въ классъ Н. Ѳ. Сазо-

нова помянутыя только что женщины и весь мужской персоналъ. Однако, вскорѣ вслѣдствіе ухода Н. Ѳ. Сазонова изъ состава преподавателей, явилась необходимость распредѣлить его учениковъ и ученицъ между другими преподавателями практики драматическаго искусства. При этомъ всѣ ученики и ученицы I курса класса Н. Ѳ. Сазонова были зачислены для занятій драматическимъ искусствомъ въ классъ Н. С. Васильевой. Старшіе ученики и ученицы Н. Ѳ. Сазонова были переведены: Иванова и Васильева—въ классъ М. И. Писарева, а Кускова и Травинскій—въ классъ В. Н. Давыдова.

Къ началу учебнаго года произошли перемѣны также и въ педагогическомъ персоналѣ: преподавателя грима и рисованія А. А. Штакеншнейдера замѣнилъ Мечиславъ Михайловичъ Далькевичъ.

Въ этомъ же году были сдѣланы серьезныя измѣненія въ учебномъ планѣ курсовъ. Съ разрѣшенія Министра Императорскаго Двора была образована особая комиссія подъ предсѣдательствомъ Директора театровъ И. А. Всеволожскаго и при участіи двухъ управляющихъ конторами: Петербургской—В. П. Погожева и Московской—П. И. Пчельникова, двухъ инспекторовъ—В. П. Писнячевскаго и М. Н. Черемухина, П. И. Вейнберга и уполномоченнаго отъ Министерства Двора В. С. Кривенко, которая и занялась разсмотрѣніемъ двухъ представленныхъ проектовъ преобразованія драматическихъ курсовъ. Авторами ихъ были В. П. Писнячевскій и Д. Д. Коровяковъ. Весною 1892 г. комиссіею было постановлено:

1. Преподаваніе драматическаго искусства раздѣлить на двѣ части:

а) преподаваніе дикціи и декламаціи и б) преподаваніе практики драматическаго искусства. Преподаваніе дикціи и декламаціи должно вестись на строго выработанныхъ началахъ, выраженныхъ въ программѣ этого предмета и должно продолжаться не менѣе одного года. Преподаваніе этого предмета поручается спеціальному преподавателю. Преподаваніе практики драматическаго искусства, въ цѣляхъ объединенія преподаванія этого предмета, поручается одному лицу. Но вслѣдствіе сложности занятій преподавателю практики драматическаго искусства предоставляется право взять себѣ помощника по собственному выбору.

ПОЧЕТНЫЙ ЧЛЕНЪ КОНФЕРЕНЦІИ ДР. КУРСОВЪ

В. П. ПОГОЖЕВЪ.

1888 — 1913.

2. Увеличить количество уроковъ по пластикѣ, танцамъ и фехтованію.

3. Въ теченіе будущаго учебнаго года предложить преподавателямъ пересмотрѣть программы предметовъ, проходимыхъ на курсахъ, и согласовать ихъ съ требованіями спеціальности, къ которой готовятся учащіеся. При пересмотрѣ программъ желательно отдать преимущество драматической литературѣ передъ литературой эпической и лирической (русской и всеобщей). Курсъ исторіи драмы и театра дополнить біографическими свѣдѣніями о знаменитыхъ артистахъ.

Въ виду указанныхъ перемѣнъ Директоръ Императорскихъ театровъ ходатайствовалъ передъ Министромъ Двора о разрѣшеніи сдѣлать нижеслѣдующія измѣненія въ штатѣ преподавателей на драматическихъ курсахъ:

1. Закрыть съ 1-го сентября 1892 года самостоятельный классъ преподавательницы практики драматическаго искусства М. С. Васильевой.

2. Закрыть 1-го іюня 1893 года самостоятельный классъ преподавателя практики того же искусства М. И. Писарева.

3. Пригласить преподавателя дикціи и декламаціи для I курса съ 1 сентября текущаго года.

4. Пригласить помощника для преподавателя практики драматическаго искусства В. Н. Давыдова тоже съ 1 сентября текущаго года.

Мѣра эта была принята Министерствомъ въ видѣ опыта съ сентября 1892 г.

Существенныя дополненія были задуманы и въ «Положеніи».

На основаніи § 39 Высочайше утвержденнаго Положенія о Театральномъ училищѣ на драматическіе курсы принимались русскіе подданные всѣхъ сословій христіанскихъ вѣроисповѣданій, почему въ число учащихся поступали ученики и ученицы податного состоянія, не имѣющіе по образованію свидѣтельствъ на какое либо званіе, а также ученицы того же состоянія, съ правомъ получить по образовательнымъ свидѣтельствамъ дипломы на званіе домашнихъ учительницъ и наставницъ, но потерявшія уже это право за истеченіемъ опредѣленнаго до сего двухгодичнаго срока. Но такъ какъ они, по успѣшнымъ способностямъ въ драматическомъ искусствѣ, на основаніи § 54 Положенія (въ коемъ относительно сословія не имѣется

никакихъ ограниченій), по окончаніи курса должны были быть удостоены аттестатовъ, съ присвоеніемъ званія неклассного художника, а по существующимъ узаконеніямъ званіе это даетъ право на свободное состояніе и безпрепятственное поступленіе въ гражданскую службу, то аттестаты не могли быть предоставляемы лицамъ, состоящимъ въ подушномъ окладѣ, до выбытія ихъ изъ оклада.

Вслѣдствіе этого пришлось искать разъясненія порядка выдачи аттестатовъ ученикамъ и ученицамъ курсовъ, принадлежащихъ къ податному состоянію. Существующіе законы въ отношеніи Академіи Художествъ гласили: «о каждомъ ученикѣ изъ податного состоянія, которому выдается аттестатъ на званіе неклассного художника съ правомъ поступленія въ службу, какую самъ пожелаетъ, Академіею Художествъ предоставляется, съ приложеніемъ увольнительнаго акта, Правительствующему Сенату для распоряженія объ исключеніи изъ подушнаго оклада»; въ отношеніи С.-Петербургской Консерваторіи Императорскаго Русскаго Музыкальнаго общества также.

Разъясненіе послѣдовало только въ 1895 г.

Драматическіе курсы въ 1892 году окончили: съ аттестатомъ—Добровольскій Леонидъ, Израилевъ Ѳедоръ, Озаровскій Юрій, Окуловъ Николай, Петровъ Василій, Травинскій Николай, Григоровичъ-Барская Александра, Виноградова Александра, Иванова Ольга, Кованько Елена, Кускова Агнія, Яковлева Елисавета; со свидѣтельствомъ: Васильева Вѣра, Новикова Ольга, Тарасова Евфросинія и Шклярская Марія. Мироновой Валентинѣ было постановлено выдать аттестатъ только по удовлетворительной сдачѣ экзаменовъ по научнымъ предметамъ.

Въ слѣдующемъ 1892—1893 учебномъ году на курсы были приняты слѣдующія лица:

Долгова Елена, Лизогубъ Софія, Копѣйщикова Марія, Крашевская Антонина, Кузнецова Людмила, Сенявина Наталія, Четверикова Анна, Юневичъ Марія, Экманъ Леонтина, Де-Лазари Иванъ, Епифановъ Петръ, Николаевъ Никандръ, Ограновичъ Алексѣй, Поповъ Михаилъ.

Первый курсъ въ этомъ году принялъ В. Н. Давыдовъ, и ему въ по-

мощники былъ опредѣленъ артистъ Императорскихъ театровъ В. Р. Шемаевъ; преподавателемъ дикціи и декламаціи былъ приглашенъ только что окончившій курсъ артистъ Императорскихъ театровъ Ю. Э. Озаровскій. Что же касается преподавателей общеобразовательныхъ предметовъ, то вмѣсто оставившаго каѳедру І. Е. Мандельштама былъ приглашенъ В. П. Острогорскій, а преподаваніе исторіи драмы и театра, за отъѣздомъ П. О. Морозова въ заграничную командировку, временно принялъ на себя А. Ѳ. Бардовскій. Преподавателю танцевъ и пластики П. А. Гердту былъ взятъ въ помощники Н. С. Аистовъ и вмѣсто преподавателя фехтованія Соколова былъ приглашенъ капитанъ Мацкевичъ.

Въ этомъ году было внесено слѣдующее существенное измѣненіе въ дѣйствующее «Положеніе». До сихъ поръ пріемъ на Императорскую сцену лучшихъ изъ учениковъ драматическихъ курсовъ составлялъ главную задачу этихъ курсовъ, но практиковавшіеся способы предварительнаго испытанія на годичныхъ экзаменахъ, даже по отношенію къ лучшимъ ученикамъ, давали, конечно, только гадательные результаты; окончательное же опредѣленіе пригодности выпускного ученика къ службѣ въ Императорской драматической труппѣ могло выясниться лишь послѣ нѣкоторой практики на Императорской сценѣ, хотя бы въ трехлѣтній срокъ.

Озабочиваясь, съ одной стороны, обезпеченіемъ комплектованія русской драматической труппы образованными артистами, достаточно подготовленными на драматическихъ курсахъ, а съ другой стороны, желая оградить бюджетъ труппы отъ расходовъ на содержаніе безполезныхъ артистовъ, Директоръ Императорскихъ театровъ обратился къ Министру Двора съ ходатайствомъ объ установленіи слѣдующихъ правилъ пріема въ драматическую труппу выпускныхъ учениковъ Императорскихъ драматическихъ курсовъ:

1. При утвержденіи постановленія конференціи училища о распредѣленіи по разрядамъ выпуска учениковъ, окончившихъ слушаніе драматическихъ курсовъ, Директоръ Императорскихъ театровъ непосредственно, не стѣсняясь разрядами по выпуску, назначаетъ къ пріему въ драматическую труппу тѣхъ изъ выпускныхъ, испытаніе которыхъ на Петер-

бургской или Московской Императорской сценѣ онъ признаетъ цѣлесообразнымъ.

2. Никто изъ выпускныхъ учениковъ драматическихъ курсовъ не имѣетъ права отказываться отъ трехлѣтней службы на испытаніи въ Императорской драматической труппѣ, съ содержаніемъ 600 руб. въ годъ. Размѣръ содержанія за этотъ промежутокъ времени ни въ какомъ случаѣ не можетъ быть повышенъ.

3. По окончаніи трехлѣтняго испытанія тѣ изъ артистовъ, бывшихъ учениковъ драматическихъ курсовъ, которые заявили свою пригодность для Императорской сцены, оставляются на дальнѣйшей службѣ на общихъ основаніяхъ, а остальные увольняются изъ труппы, съ предвареніемъ о томъ за три мѣсяца.

Ходатайство это было утверждено.

Аттестатовъ въ 1893 году были удостоены: Шауманъ Николай, Яковлевъ Степанъ, Гарфильдъ Юлія, Качалова Любовь, Яворская Лидія, Десино Юлія, Панафидина Елисавета, Яцкевичъ Ядвига; свидѣтельство получила Гавришева Августина. Юрковская Надежда по болѣзни не выступала въ экзаменаціонныхъ спектакляхъ, почему для нея испытаніе было отложено на осень.

Въ 1893—1894 учебномъ году были приняты на I курсъ слѣдующія лица:

Алферова Марія, Васильева Антонина, Васильева Ираида, Дестомбъ Клавдія, Зорина Любовь, Ирошникова-Дюжикова Ольга, Ляймингъ Марія, Маклецкая Анна, Потоцкая Елена, Ровинская Елена, Соловьева Елена, Тимановская Елена, Эйсмонтъ Ольга, Волковъ Алексѣй, Гензель Аркадій, Крюковъ Евстафій, Ларіоновъ Николай, Пантелѣевъ Александръ, Рязанцевъ Николай, Соляниковъ Владиміръ (артистъ Императорской балетной труппы).

Въ этомъ году на курсы были приглашены новые преподаватели драматическаго искусства—артисты Императорскихъ театровъ А. Ф. Ѳедотовъ и П. Д. Ленскій и помощникъ преподавателя артистъ Императорскихъ театровъ, только что окончившій курсъ, С. И. Яковлевъ. В. Н. Давыдовъ и

ПОЧЕТНЫЙ ЧЛЕНЪ КОНФЕРЕНЦІИ ДР. КУРСОВЪ

П. Д. БОБОРЫКИНЪ.

1896—1913.

Ю. Э. Озаровскій преподаваніе на курсахъ оставили. Ученики В. Н. Давыдова перешли къ П. Д. Ленскому, а А. Ф. Ѳедотовъ получилъ I курсъ. Такимъ образомъ, нововведеніе прошлаго года было нарушено и взамѣнъ его создался новый порядокъ: преподаватель драматическаго искусства получалъ весь курсъ и велъ его всѣ три года.

Вмѣстѣ съ тѣмъ каѳедру исторіи драмы и театра вновь занялъ возвратившійся изъ командировки П. О. Морозовъ. Преподавателемъ французскаго языка былъ опредѣленъ г. Пелисье.

Изъ мѣропріятій, одобренныхъ конференціею въ этомъ учебномъ году, отмѣтимъ лишь одно.

Въ виду того, что красота и выразительность лица имѣютъ большое значеніе при оцѣнкѣ учащихся на драматическихъ курсахъ въ ихъ пригодности къ сценической дѣятельности, преподаватель практики драматическаго искусства А. Ф. Ѳедотовъ на конференціи 23-го октября 1893 г. предложилъ вопросъ, не найдетъ ли конференція возможнымъ производить полугодовыя испытанія учащимся на первомъ курсѣ въ такъ называемомъ молодомъ гримѣ, такъ какъ многія лица, особенно женскія, теряютъ при гримѣ, а другія, наоборотъ, выигрываютъ. Конференція согласилась съ мнѣніемъ г. Ѳедотова и постановила на будущее время производить полугодовыя испытанія учащимся на первомъ курсѣ въ молодомъ гримѣ.

По настоянію того же А. Ф. Федотова было воспрещено ученикамъ драматическихъ курсовъ брать частные уроки пѣнія въ виду того, что «оперная постановка голоса можетъ вредно отозваться на голосовыхъ средствахъ и такимъ образомъ помѣшать правильной дикціи при изученіи драматическаго искусства».

Въ 1895 г. драматическіе курсы окончили только 4 человѣка: съ аттестатомъ—Вержбицкая Вѣра, Пырочкина (Пыркова) Екатерина, Ратчъ Марія и со свидѣтельствомъ Вальхъ Александръ.

Въ слѣдующемъ 1894—1895 уч. году на I курсъ были приняты:

Аферова Зинаида, Гаевская Анна, Дестомбъ Ольга, Кашперова Вѣра, Стравинская Инна, Халютина Евдокія, Энгельгардъ Евгенія, Андреевъ Николай (артистъ Императорской балетной труппы), Ильиныхъ Николай, Под-

руцкій Николай, Солянниковъ Николай (артистъ Императорской балетной труппы), Суринъ Георгій.

Курсъ въ этомъ году принялъ артистъ Императорскихъ театровъ П. Д. Ленскій. Однако, неожиданная смерть А. Ф. Федотова, преподававшаго на II курсѣ, повлекла за собою передачу I курса вновь приглашенному преподавателю В. Н. Давыдову, между тѣмъ какъ П. Д. Ленскій замѣнилъ покойнаго артиста на II курсѣ.

Изъ выдающихся событій академической жизни этого года слѣдуетъ отмѣтить весьма существенное дополненіе къ дѣйствовавшему «Положенію» о драматическихъ курсахъ.

Еще въ 1889 году конференціею курсовъ былъ возбужденъ вопросъ о предоставленіи ученикамъ курсовъ отсрочки по отбыванію воинской повинности. Понадобилось, однако, почти пятъ лѣтъ на то, чтобы этотъ вопросъ былъ соотвѣтствующимъ образомъ разрѣшенъ.

18 марта 1894 г. Министръ Императорскаго Двора, съ Высочайшаго соизволенія, сообщилъ Государственному Секретарю, для доклада Государственному Совѣту, настоящій вопросъ. Графъ И. И. Воронцовъ-Дашковъ въ своемъ представленіи объяснялъ, что Императорскія С.-Петербургское и Московское театральныя училища, въ составъ которыхъ, Высочайше утвержденными, 21 августа 1888 г. положеніями объ этихъ училищахъ, введены драматическіе курсы, по списку, приложенному къ ст. 53 уст. воинск. повинн., отнесены къ III разряду учебныхъ заведеній. Согласно съ означенными положеніями, на драматическіе курсы принимаются безъ экзамена лица, окончившія курсъ среднихъ учебныхъ заведеній и, по провѣрочному испытанію, или экзамену, установленному конференціею училища, окончившіе курсъ не менѣе пяти классовъ гимназій, или соотвѣтственныхъ имъ учебныхъ заведеній, обнаруживающіе несомнѣнныя способности къ драматическому искусству. Лицамъ, окончившимъ успѣшно драматическіе курсы, присваивается званіе неклассного художника. Такимъ образомъ, по условіямъ пріема, объему полнаго курса обученія и правамъ, предоставляемымъ лицамъ, окончившимъ образованіе въ этомъ учебномъ заведеніи, драматическіе курсы соотвѣтствуютъ Импера-

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ ДРАМАТИЧЕСКАГО ИСКУССТВА
И ПОЧЕТНЫЙ ЧЛЕНЪ КОНФЕРЕНЦІИ

В. Н. ДАВЫДОВЪ.

1889 - 1913.

торской академіи художествъ, консерваторіи и музыкально-драматическому училищу Московскаго филармоническаго общества, воспитанники которыхъ удостоиваются, наравнѣ съ прошедшими обученіе въ драматическихъ курсахъ, званіемъ неклассного художника, но въ отношеніи исполненія воинской повинности пользуются правами, предоставляемыми обучающимся въ высшихъ учебныхъ заведеніяхъ.

Въ виду этого Министръ Императорскаго Двора ходатайствовалъ о перечисленіи драматическихъ курсовъ при Императорскихъ С.-Петербургскомъ и Московскомъ театральныхъ училищахъ, въ отношеніи исполненія воинской повинности, въ первый разрядъ учебныхъ заведеній и, въ соотвѣтствіи съ симъ, о предоставленіи учащимся на курсахъ отсрочки до 22-хъ-лѣтняго возраста, а тѣмъ изъ учениковъ, которые, до достиженія вышеупомянутаго возраста, выдержатъ удовлетворительный экзаменъ по всѣмъ предметамъ второго курса, до 23-хъ-лѣтняго возраста.

Ученый Комитетъ Министерства Народнаго Просвѣщенія нашелъ изложенное ходатайство заслуживающимъ уваженія; съ этимъ мнѣніемъ согласился и Министръ Народнаго Просвѣщенія, а также не встрѣчено было препятствій къ испрошенію въ установленномъ порядкѣ указанныхъ выше правъ и со стороны Министровъ Военнаго и Внутреннихъ Дѣлъ.

Обсудивъ это ходатайство и не встрѣчая препятствій одобрить первую изъ указанныхъ мѣръ, Департаментъ Законовъ нашелъ, что въ дѣйствующемъ законѣ не упоминается о подобномъ проектируемому, предѣльномъ, въ двадцать три года, возрастѣ для дополнительныхъ отсрочекъ по воинской повинности. Равнымъ образомъ, дарованіе означенныхъ отсрочекъ лишь на основаніи выдержаннаго переходнаго, изъ класса въ классъ того или другого учебнаго заведенія, испытанія, по общему правилу, не допускается. Такимъ образомъ, испрашиваемая въ настоящемъ случаѣ льгота имѣетъ совершенно своеобразный характеръ. Она оправдывается, однако, достаточными основаніями. Какъ видно изъ соображеній Генералъ-Адъютанта графа Воронцова-Дашкова, большинство юношей, поступающихъ на драматическіе курсы, имѣетъ около двадцати лѣтъ отъ роду. Засимъ къ двадцати-двухлѣтнему возрасту молодые люди успѣваютъ

окончить изученіе теоретическихъ только предметовъ и перейти на третій курсъ, для практическихъ упражненій на сценѣ. При такихъ условіяхъ, съ установленіемъ предѣльной, лишь до двадцати двухъ лѣтъ, отсрочки въ отношеніи отбыванія воинской повинности этими учениками, они были бы вынуждены для службы въ войскахъ прерывать учебныя свои занятія, что не могло бы не отозваться неблагопріятнымъ образомъ на ихъ успѣшности. Слѣдуетъ, сверхъ того, замѣтить, что испрашиваемая Министромъ Императорскаго Двора для учениковъ драматическихъ курсовъ дополнительная, до двадцати трехъ лѣтъ, отсрочка сравнительно весьма непродолжительна. Для воспитанниковъ однородныхъ съ упомянутыми курсами учебныхъ заведеній (Императорской академіи художествъ, консерваторій и музыкально-драматическаго училища Московскаго филармоническаго общества) таковыя отсрочки установлены до достиженія учащимися двадцати пяти, двадцати семи и даже двадцати восьми лѣтъ. Признавая, по изложеннымъ соображеніямъ, возможнымъ согласиться и со вторымъ изъ числа проектированныхъ Министромъ Императорскаго Двора мѣропріятій, Департаментъ Законовъ полагалъ:

1) Перечислить драматическіе курсы при Императорскихъ С.-Петербургскомъ и Московскомъ театральныхъ училищахъ, въ отношеніи отбыванія воинской повинности, въ первый разрядъ учебныхъ заведеній.

2) Въ измѣненіе и дополненіе подлежащихъ узаконеній постановить:

«Ученикамъ драматическихъ курсовъ при Императорскихъ С.-Петербургскомъ и Московскомъ театральныхъ училищахъ поступленіе на службу въ войска, по вынутому жеребью, отсрочивается, въ случаѣ заявленнаго ими желанія, до достиженія двадцати двухъ лѣтъ отъ роду. Тѣмъ изъ названныхъ учениковъ, кои до достиженія сего возраста удовлетворительно выдержатъ испытаніе по всѣмъ предметамъ второго драматическаго курса, указанная отсрочка продолжается, для окончанія образованія, до двадцати трехъ лѣтъ отъ роду».

Изложенное мнѣніе Государственнаго Совѣта было Высочайше утверждено 13 марта 1895 г., въ пору, когда къ первому рязряду относились только высшія учебныя заведенія; 1 іюня того же 1895 г., было

В. П. ПИСНЯЧЕВСКІЙ.

ИНСПЕКТОРЪ СПБ. ТЕАТРАЛЬНАГО УЧИЛИЩА.

1888—1904.

Высочайше утверждено дополненіе къ «Положенію» объ исключеніи учащихся драматическихъ курсовъ, удостоенныхъ званія неклассного художника, изъ податнаго счета.

Весною 1895 г. окончили курсы съ аттестатами: Лизогубъ Софія, Экманъ Леонтина, Юневичъ Марія, Четверикова Анна, и со свидѣтельствами— Крашевская Антонина, Романова Елена и Ограновичъ Алексѣй. Николаеву Никандру было постановлено выдать аттестатъ лишь послѣ испытаній по общеобразовательнымъ предметамъ, но онъ на экзамены не явился, почему не удостоился ни того, ни другого диплома.

Къ началу 1895—96 уч. года въ педагогическомъ персоналѣ произошли слѣдующія перемѣны: помощникомъ инспектора вмѣсто П. А. Дебогорій-Мокріевича поступилъ Н. А. Облаковъ и преподавателемъ исторіи быта В. Л. Бернштаммъ. Послѣдній покинулъ каѳедру въ концѣ 1897—1898 уч. г. Курсъ принимали В. Н. Давыдовъ и В. Р. Шемаевъ, въ качествѣ его помощника. На первый курсъ къ нимъ были приняты: Артамонова Наталія, Дорофѣева Наталія, Лаврова Екатерина, Пушкарева Вѣра, Мерингъ Вѣра, Михайлова Елисавета, Новоселова Анна, Панафутина Антонина, Родіонова Зинаида, Рѣпина Вѣра, Соколова Илларія, Чугринова Наталія, Лебедевъ Николай, Навроцкій Александръ, Поплавскій Василій, Редько Антонъ, Улухановъ Николай и Ходотовъ Николай.

Въ этомъ учебномъ году конференція, будучи озабочена изысканіемъ средствъ для оказанія необходимой помощи учащимся на драматическихъ курсахъ, 7 февраля 1896 г., между прочимъ, постановила просить разрѣшенія устраивать на Императорской сценѣ платные спектакли, которые должны были исполняться оканчивающими и учащимися на курсахъ, для образованія фонда на выдачу пособій ученикамъ и ученицамъ означенныхъ курсовъ, подобно тому, какъ устраиваются спектакли и концерты консерваторіей Императорскаго Музыкальнаго Общества, Императорской Пѣвческой Капеллой и Академіей Художествъ, въ пользу своихъ недостаточныхъ слушателей.

Ходатайство это было удовлетворено, но первый спектакль состоялся лишь 17 ноября 1896 г.

Въ 1896 году выпущены были: съ аттестатами—Ирошникова-Дюжикова Ольга, Зорина Любовь, Потоцкая Елена, Соловьева Елена, Крюковъ Евстафій, Пантелѣевъ Александръ; со свидѣтельствами—Дестомбъ Клавдія, Поповъ Михаилъ и Рязанцевъ Александръ.

Въ 1896—1897 уч. году на I курсъ были приняты къ П. Д. Ленскому: Барканова Любовь, Блюменфельдъ Наталія, Бронникова Эмилія, Мухина Маріанна, Осташевская Варвара, Переверзева Наталія, Рихардова Ольга (артистка балетной труппы), Спичакова-Заболотная Александра, Ухова Лидія, Майновъ Николай, Парамоновъ Михаилъ, Трофимовъ Владиміръ.

Сверхъ того, въ этомъ году впервые были приняты на курсы, въ качествѣ вольнослушателей, стипендіаты болгарскаго правительства: Христо Ганчевъ, Аѳанасій Кирчевъ и Константинъ Сарафовъ.

Академическая жизнь этого и ближайшихъ затѣмъ годовъ не ознаменовалась никакими особыми мѣропріятіями.

Весною 1897 г. окончили курсы: съ аттестатами: Андреевъ Николай, Ильиныхъ Николай. Соляниковъ Владимиръ, Алферова Зинаида, Гаевская Анна, Дестомбъ Ольга, Ляймингъ Марія, Стравинская Инна, Тимановская Елена, Халютина Евдокія; со свидѣтельствомъ — Соляниковъ Николай.

Въ 1897—98 учебномъ году на I курсъ были приняты къ В. Н. Давыдову: Астафьева Марія, Елистратова Ольга, Лебедева Александра, Робергъ Елисавета, Чурилова Лидія, Шептицкая Ксенія, Бережной Константинъ, Гавеманъ Василій, Гусевъ (Глаголинъ) Борисъ, Дементьевъ Борисъ, Корнѣевъ Владиміръ, Крыловъ Федоръ, Тюрнеръ Адольфъ.

Весною 1898 г. окончили курсы съ аттестатами: Дорофѣева Наталія, Пушкарева Вѣра, Новоселова Анна, Рѣпина Вѣра, Лебедевъ Николай, Навроцкій Александръ, Редько Антоній, Ходотовъ Николай.

Въ 1898—99 учебномъ году на I курсъ къ В. Н. Давыдову были приняты: Богдановичъ Елена, Бушуева Марія, Васильева Валентина, фонъ-Вульфъ Павла, Игнатьева Нина, Казина Наталія, Николаидисъ Клеопатра, Можанская Марія, Селезнева Александра, Станишевская Ванда, Стаматова Елена, Штакеншнейдеръ Марія, Анисимовъ Сергѣй, Бажановъ Александръ.

Баянусъ Семенъ, Синеоковъ Михаилъ, Недосѣкинъ Леонидъ, а также стипендіатка болгарскаго правительства Султана Алабашева.

Весною 1899 года курсы окончили съ аттестатами: Бронникова Эмилія, Осташевская Варвара, Переверзева Наталія, Рихардова Ольга, Майновъ Николай, Трофимовъ Владиміръ; со свидѣтельствами: Блюменфельдъ Наталія и Мухина Маріанна.

Аттестаты же, но безъ правъ, предоставляемыхъ русскимъ подданнымъ, были выданы и болгарскимъ подданнымъ Ганчеву, Кирчеву и Сарафову.

Въ 1899—1900 учебномъ году на I курсъ къ В. Н. Давыдову были приняты:

Ага-Гамза-Оглы-Гамза Екатерина, Берендсонъ Елизавета, Бутковская Наталія, Важенина Анастасія, Лебедева Екатерина, Погонина Варвара, Піукова Елисавета, Радецкая Софія, Трофимова Екатерина, Турчанинова Анна, Юренева Вѣра, Бѣляевъ Алексѣй, Локтевъ Николай (артистъ балетной труппы), Мартыненко Николай, Пашковскій Николай, Плетневъ Владиміръ, Романовскій Александръ, Уваровъ Георгій, Эдельманъ Генрихъ.

Назначеніе въ этомъ году новаго Министра Императорскаго Двора—барона В. Б. Фредерикса, новаго директора Императорскихъ театровъ князя С. М. Волконскаго и упраздненіе, послѣ кончины И. И. Рюмина, должности управляющаго С.-Петербургскимъ театральнымъ училищемъ, власть и полномочія котораго перешли къ инспектору, вызвали цѣлый рядъ академическихъ мѣропріятій.

Первымъ изъ нихъ была замѣна платныхъ ученическихъ, въ пользу недостаточныхъ товарищей, спектаклей въ Александринскомъ театрѣ, какъ не дѣлавшихъ сборовъ, однимъ годовымъ казеннымъ спектаклемъ при участіи состава артистовъ Александринскаго театра. Спектакль этотъ было разрѣшено давать въ одну изъ субботъ, въ то время свободныхъ отъ спектаклей, съ отнесеніемъ расходовъ на счетъ дирекціи. Высочайшее соизволеніе на это послѣдовало 30-го сентября 1899 года.

Затѣмъ чрезвычайно характернымъ является близкое участіе князя С. М. Волконскаго въ жизни училища, въ частности—драматическихъ курсовъ. Новый директоръ посѣщалъ почти каждую конференцію. Подробно ознако-

мившись съ организаціей курсовъ, онъ пришелъ къ заключенію о необходимости для болѣе успѣшнаго веденія дѣла сдѣлать нѣкоторыя измѣненія какъ въ выборѣ самихъ предметовъ, проходимыхъ на курсахъ, такъ и въ системѣ ихъ преподаванія. Для лучшаго ознакомленія онъ собралъ для совѣщанія лицъ, причастныхъ къ дѣлу преподаванія на курсахъ, а именно: инспектора училища Писнячевскаго, старшаго преподавателя практики драматическаго искусства Давыдова, его помощника Озаровскаго, преподавателя литературы Острогорскаго и преподавателя исторіи драмы и театра Морозова.

Послѣ обстоятельнаго обмѣна мыслей совѣщаніе пришло къ убѣжденію о необходимости слѣдующихъ измѣненій.

Въ числѣ предметовъ, проходимыхъ на курсахъ, находятся французскій языкъ и пѣніе. Въ теченіе десятилѣтней практики оказалось, что преподаваніе этихъ предметовъ не дало успѣшныхъ результатовъ и, кромѣ того, не отвѣчало прямымъ потребностямъ драматическаго образованія.

Положенные два часа въ недѣлю французскаго языка на каждомъ курсѣ нисколько не могутъ улучшить тѣхъ знаній, которыя уже имѣли учащіеся до поступленія на курсы; незнающіе же совсѣмъ языка не научаются за два года даже правильно читать. Кромѣ того, успѣшному прохожденію французскаго языка еще сильно вредитъ то отношеніе, которое вообще составилось среди учащейся молодежи къ новымъ языкамъ, какъ къ предмету второстепенному и ненужному.

Такимъ образомъ, наличность французскаго языка въ программѣ предметовъ, проходимыхъ на драматическихъ курсахъ, совѣщаніе нашло совершенно излишнимъ.

Точно также совѣщаніе нашло излишнимъ пѣніе, какъ отдѣльный предметъ преподаванія. Несмотря на то, что на уроки пѣнія удѣляется 12 часовъ въ недѣлю, на каждаго учащагося приходится не болѣе 15 или 20 минутъ въ недѣлю, такъ какъ среднимъ числомъ на курсахъ бываетъ 40 человѣкъ учащихся, и болѣе, чѣмъ съ пятью человѣками, невозможно заняться въ теченіе одного урока.

При незначительномъ количествѣ времени, употребляемомъ на каждаго изъ учащихся, рѣшительно невозможно достигнуть какихъ-либо резуль-

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ БОГОСЛОВІЯ

ПРОТОІЕРЕЙ В. Ф. ПИГУЛЕВСКІЙ.

1889—1913.

татовъ. Кромѣ того, въ иныхъ случаяхъ занятія пѣніемъ дѣйствуютъ вредно на голосовыя связки и мѣшаютъ аккуратному занятію драматическимъ искусствомъ.

Въ теченіе 10 лѣтъ ежегодно подымался вопросъ о томъ, какимъ способомъ можно было бы побудить учащихся аккуратнѣе посѣщать лекціи на курсахъ, и всегда приходили къ выводу, что только репетиціи и практическія занятія по литературѣ, исторіи драмы и театра и бытовой исторіи могутъ оживить преподаваніе и заставить учащихся серьезнѣе относиться къ дѣлу. Но всѣ эти разсужденія оставались въ области желаній, за недостаткомъ средствъ. Настоятельность подобныхъ занятій и репетицій ощущалась давно. Теперь, съ упраздненіемъ уроковъ французскаго языка и пѣнія, явилась возможность ввести по литературѣ, исторіи драмы и театра и бытовой исторіи практическія занятія два раза въ недѣлю и репетиціи 4 раза въ годъ.

Практическія занятія по литературѣ и исторіи драмы и театра должны были состоять въ чтеніи и подробномъ разборѣ литературныхъ произведеній, а также въ подробныхъ отчетахъ, отдаваемыхъ учащимися въ прочитанныхъ произведеніяхъ, по бытовой же исторіи—въ практическомъ изученіи обстановки и костюмовъ разныхъ народовъ въ разное время.

Замѣтивъ, далѣе, что молодые артисты и учащіеся на послѣднемъ курсѣ плохо владѣютъ жестомъ и некрасиво держатся на сценѣ, кн. С. М. Волконскій обратилъ вниманіе на программу мимики, пластики и танцевъ. При внимательномъ ея разсмотрѣніи было замѣчено, что до настоящаго времени слишкомъ много обращалось вниманія на изученіе всевозможныхъ танцевъ и слишкомъ мало—на изученіе жестикуляціи, пластики и мимики.

Находя такую программу неудовлетворительной, кн. С. М. Волконскій поручилъ преподавателю бальныхъ танцевъ на I-мъ курсѣ А. В. Ширяеву составить новую программу пластики, мимики и танцевъ, примѣнительно къ драматическому, а не балетному искусству.

Попутно съ измѣненіемъ программы по мимикѣ, пластикѣ и танцамъ на совѣщаніи было высказано желаніе ввести въ программу фехтованія историческое фехтованіе на рапирахъ, эспадронахъ и ножахъ.

Всѣ эти предположенія были утверждены 11 февраля 1900 г.

Кромѣ помянутыхъ выше перемѣнъ въ административномъ составѣ курсовъ, въ 1899—1900 уч. г. преподавателями бытовой исторіи были приглашены, вмѣсто Ю. Ю. Цвѣтковскаго, М. А. Поліевктовъ и Н. А. Майковъ, а преподавателемъ танцевъ, вмѣсто П. А. Гердта и Н. С. Аистова, А. В. Ширяевъ. М. А. Поліевктовъ пробылъ преподавателемъ только одинъ годъ, послѣ чего каѳедра перешла къ Н. П. Ретвиху. Преподавателемъ фехтованія поступилъ поручикъ В. Я. Андреевъ.

Въ 1900 году курсы окончили: съ аттестатами: Астафьева-Гусева Марія, Елистратова Ольга, Лебедева Александра, Чурилова Лидія, Бережной Константинъ, Дементьевъ Борисъ и со свидѣтельствомъ—Карнѣевъ Владиміръ и Крыловъ Ѳедоръ.

Въ 1900—1901 г. были приняты на I курсъ къ Ю. Э. Озаровскому: Баландина Софія, Балашева Анна, Клеменсъ Елена, Кононова Нина, Краснокутская Нина, Кульженко Наталія, Лужецкая Софія, Макарова Евгенія, Нелидова Елисавета, Полуэктова Серафима, Понятина Антонина, Саханская Валентина, Челюскина Людмила, фонъ-Шефферъ Евгенія, Берляндъ Константинъ, Власовъ Василій, Григорьевъ Сергѣй (артистъ балетной труппы), Ждановъ Сергѣй, Лось Антонъ, Лукашевичъ Василій (артистъ балетной труппы), Осиповъ Сергѣй (артистъ балетной труппы), Попъ-Пандовъ Дмитрій, Старицкій Николай, Сытинъ Евгеній.

Утвержденныя 11 февраля 1900 г. измѣненія въ учебномъ планѣ курсовъ стали приводиться въ исполненіе съ начала слѣдующаго же за симъ учебнаго года. На конференціи 8-го сентября обсуждалась новая, представленная В. П. Острогорскимъ и П. О. Морозовымъ, программа веденія практическихъ занятій по литературѣ и исторіи драмы и театра.

Планъ практическихъ занятій устанавливался слѣдующій:

а) на драматическихъ курсахъ, въ виду недостаточности времени, необходимъ анализъ только главнѣйшихъ классическихъ драматическихъ произведеній;

б) разборъ пьесъ долженъ производиться: въ художественно-литературномъ отношеніи, въ историческомъ и въ связи съ послѣдовательнымъ рядомъ другихъ подобныхъ сочиненій;

ПРЕПОДАВАТЕЛЬНИЦА ДРАМАТИЧЕСКАГО ИСКУССТВА

Н. С. ВАСИЛЬЕВА.

1888—1892.

в) предположено, что въ теченіе двухгодичнаго курса ученія обоими преподавателями можетъ быть разсмотрѣно до 28 пьесъ;

г) списокъ пьесъ составляется конференціей училища ежегодно, предъ началомъ учебнаго сезона. Въ 1900—1901 учебномъ году было предположено разобрать слѣдующія пьесы:

Пьесы для I курса.		Пьесы для II курса.	
По классу Исторіи Драмы.	По классу Литературы.	По классу Исторіи Драмы.	По классу Литературы.
Прометей.	Царь Эдипъ.	Сидъ.	Мизантропъ.
Ипполитъ.	Ифигенія въ Авлидѣ.	Ипполитъ.	Горе отъ ума.
Антоній и Клеопатра.	Макбетъ.	Тартюфъ.	Эмилія Галотти.
Звѣзда Севильи.	Венеціанскій купецъ.	Эрнани.	Коварство и любовь.
Король Лиръ.	Школа злословія.	Донъ Карлосъ.	Ревизоръ.
Борисъ Годуновъ.	Свои люди сочтемся.	Свадьба Фигаро.	Гамлетъ.
Много шуму изъ ничего.	Гроза.	Ричардъ II.	Свадьба Кречинскаго.

д) въ виду того, что комплектъ лицъ, поступающихъ на I драматическій курсъ, въ отношеніи научной подготовки весьма разнообразенъ и слабъ, необходимо первоначальное объединеніе ихъ познаній по теоріи драмы. Для достиженія этой цѣли учащіеся должны приготовить по учебнику въ двухнедѣльный срокъ указанные преподавателемъ литературы отдѣлы словесности;

е) самый анализъ пьесъ производится по особой, вырабатанной лекторами, системѣ вопросовъ. Анализу пьесы должно предшествовать прочтеніе разбираемой пьесы каждымъ изъ учащихся въ отдѣльности, должно быть твердо усвоено знаніе ея фабулы, содержанія по актамъ и афиши.

NB. Списокъ предлагаемыхъ вопросовъ долженъ быть заблаговременно приготовленъ въ достаточномъ числѣ экземпляровъ и розданъ учащимся.

ж) практическія занятія по бытовой исторіи должны состоять въ томъ, что учащіеся, по указанію преподавателя, должны приготовить подробную постановку нѣсколькихъ разобранныхъ пьесъ изъ разныхъ эпохъ. Постановка это должна состоять въ выборѣ костюмовъ, декорацій и обстановки;

з) въ заключеніе программы практическихъ занятій высказано было желаніе, чтобы часть разобранныхъ пьесъ была разучена и поставлена

на училищной сценѣ, подъ руководствомъ преподавателя драматическаго искусства и при участіи преподавателей пластики и грима. Къ сожалѣнію, эти нововведенія не привились.

Вмѣстѣ съ тѣмъ конференція постановила, чтобы на I и II курсахъ производились по общеобразовательнымъ предметамъ репетиціи пройденнаго по отдѣламъ, чѣмъ была устранена надобность въ установленныхъ полугодичныхъ испытаніяхъ по общеобразовательнымъ предметамъ на I курсѣ. Учащіеся, выказавшіе на репетиціяхъ основательныя познанія, по постановленію конференціи могутъ быть освобождаемы отъ годичныхъ переходныхъ съ курса на курсъ экзаменовъ.

Послѣднее мѣропріятіе, однако, встрѣтило въ учащихся легкомысленное къ себѣ отношеніе, почему ближайшая же конференція постановила:

а) всѣмъ учащимся, не явившимся на репетицію или отказавшимся отъ отвѣта безъ уважительной причины, ставить отмѣтку «ноль» (0), которая принимается въ зачетъ при выводѣ средняго годового балла;

б) уважительными причинами для неявки на репетиціи и на экзаменъ нужно признавать только болѣзнь, засвидѣтельствованную врачемъ училища, или исключительныя семейныя обстоятельства. Не явившимся по уважительнымъ причинамъ на репетицію предоставляется право держать пропущенную репетицію одновременно со слѣдующей.

Вмѣстѣ съ тѣмъ было рѣшено освобождать отъ переходныхъ экзаменовъ по общеобразовательнымъ предметамъ тѣхъ учащихся, которые на репетиціяхъ получили не менѣе 9 балловъ въ среднемъ, при чемъ балла ниже 6 не имѣли.

Въ 1901 году курсы окончили: съ аттестатами—Бушуева Марія, Василькова Валентина, фонъ-Вульфъ Павла, Игнатьева Нина, Казина Наталія, Селезнева Александра, Анисимовъ Сергѣй, Боянусъ Семенъ, Гавеманъ Василій; Гусевъ (Глаголннъ) Борисъ (экстерномъ) со свидѣтельствомъ—Можанская Марія.

Въ 1901—1902 году были приняты на I курсъ:

Горѣлова Ирина, Депрейсъ Надежда, Есиповичъ Анна, Карловичъ Елена, Купчинская Вѣра, Лозинская Ольга, Раевская Антонина, Рачковская Варвара, Ускова Елена, Фомина Зоя, Гурскій Анатолій, Кравченко

М. И. ПИСАРЕВЪ.

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ ДРАМАТИЧЕСКАГО ИСКУССТВА.

1888—1893.

Владимиръ, Михайловъ Викторъ, Прѣсняковъ Евгеній, Сытинъ Евгеній, Эйсмонтъ Густавъ.

Этотъ курсъ впервые въ практикѣ драматическихъ курсовъ принимало лицо, не принадлежащее къ числу артистовъ—преподаватель пѣнія Ѳ. И. Гущинъ.

Мысль о привлеченіи г. Гущина въ качествѣ преподавателя дикціи и декламаціи принадлежала еще бывшему директору театровъ кн. С. М. Волконскому. Выполнена же она была новымъ директоромъ В. А. Теляковскимъ.

Окончили курсы въ 1902 году: Ага-Оглы-Гамза Екатерина, Берендсонъ Марія, Бутковская Наталія, Важенина Анастасія, Лебедева Екатерина, Робергъ Елисавета, Погонина Варвара, Трофимова Екатерина, Юренева Вѣра, Бѣляевъ Алексѣй, Локтевъ Николай, Пашковскій Николай, Плетневъ Владимиръ, Уваровъ Георгій—всѣ съ аттестатами.

Къ началу 1902—1903 учебнаго года въ составъ преподавателей были вновь приглашены: для сценическихъ упражненій на II курса артистъ и режиссеръ Александринскаго театра А. А. Санинъ, на каѳедру исторіи литературы К. И. Арабажинъ, на каѳедру бытовой исторіи Б. В. Варнеке. I курсъ принималъ В. Н. Давыдовъ съ помощникомъ, артистомъ драм. труппы, В. И. Петровымъ. Приняты были: Амосова Надежда, Блохъ Надежда, Волховская Нина, Гальпертъ Ольга, Глѣбова Ольга, Курихина Марія, Порчинская Марія, Прохорова Марія, Слонимская Юлія, Троцкая-Сенютовичъ Нина, Федорова Екатерина, Або-Заврадзе-Завріевъ Сергѣй, Вертышевъ Константинъ, Воронцовъ Николай, Іонинъ Георгій, Кобецкій Михаилъ, Кузнецовъ Михаилъ (артистъ балетной труппы), Курихинъ Федоръ, Мутовкинъ Алексѣй, Феона Алексѣй, Шуть Максимъ.

Окончили курсы въ 1903 году: Кононова Нина, Нелидова Елисавета, Берляндъ Константинъ, Ждановъ Сергѣй, Лось Антонъ и Лукашевичъ Василій.

Лѣтомъ 1903 г. Императорское Русское Театральное Общество обратилось въ дирекцію театровъ съ предложеніемъ въ программу курсовъ ввести изученіе режиссерскаго дѣла. На второмъ всероссійскомъ съѣздѣ сценическихъ дѣятелей, въ числѣ другихъ насущныхъ потребностей театральнаго

дѣла въ Россіи, между прочимъ, указывалось на крайне неудовлетворительную постановку режиссерской части, причемъ въ резолюціяхъ съѣзда указано было, какъ на весьма полезную мѣру, на устройство особаго режиссерскаго курса при существующихъ драматическихъ курсахъ.

Однако, директоръ Императорскихъ театровъ В. А. Теляковскій рѣшилъ этотъ вопросъ отрицательно на томъ основаніи, что дѣло режиссерства и потребность въ немъ столь молоды, что открытіе подобнаго курса еще преждевременно.

Въ 1903—1904 уч. году на I курсъ были приняты: Александрова Марія, Веймарнъ Екатерина, Горушкина Елисавета, Канчіелова Вѣра, Купчинская Елена, Любимская Софія, Мацкевичъ Валерія, Несторъ Елисавета, Беккеръ Федоръ, Дьяконовъ Александръ, Лебедевъ Павелъ, Лютенсковъ Николай, Пашковскій Борисъ, Самойловъ Владимиръ, Христовъ Николай (вольнослушатель, болгарскій подданный), Яковлевъ Николай.

Приглашенный въ 1901 году въ видѣ опыта преподаватель дикціи и декламаціи Ѳ. И. Гущинъ, повидимому, зарекомендовалъ себя съ хорошей стороны. Его методъ, по взгляду директора театровъ, въ смыслѣ постановки голоса и умѣнія управлять дыханіемъ, оказывалъ положительную пользу для правильной дикціи и декламаціи. Поэтому было рѣшено предоставить ему новый пріемъ, но такъ какъ ему недоставало сценическаго опыта, то въ помощники ему былъ приглашенъ артистъ Александринскаго театра С. П. Боянусъ-Броневскій. Они вдвоемъ и приняли I курсъ въ 1903—1904 учебномъ году.

Не безынтересно привести здѣсь отрывки изъ докладной записки, составленной инспекторомъ курсовъ В. П. Писнячевскимъ по поводу современнаго ему плана преподаванія драматическаго искусства.

«Драматическое искусство есть искусство живое и сложное, преподаваніе его требуетъ особенной опытности, умѣнія и извѣстной подготовки. Не всякій артистъ, какъ бы онъ ни былъ талантливъ, можетъ быть преподавателемъ; часто случается, что весьма посредственный артистъ—прекрасный преподаватель и, наоборотъ, талантливый артистъ бываетъ неопытнымъ преподавателемъ. Для всякаго преподаванія, а для драматическаго

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ ДРАМАТИЧЕСКАГО ИСКУССТВА

Н. Ф. САЗОНОВЪ.

1888 –1891.

искусства въ особенности, нужно имѣть спеціальную подготовку, нужно имѣть строго выработанный методъ преподаванія, извѣстную твердость воли, а также необходимо въ теченіе нѣсколькихъ лѣтъ подготовляться къ этому роду спеціальности. Кадромъ будущихъ преподавателей драматическаго искусства должны быть помощники старшихъ преподавателей; молодые люди, обладающіе способностью учить и имѣющіе къ этому призваніе, могутъ развить въ себѣ преподавательскій талантъ подъ руководствомъ опытныхъ преподавателей и по истеченіи нѣсколькихъ лѣтъ могутъ сдѣлаться вполнѣ умѣлыми и опытными преподавателями и въ случаѣ болѣзни или ухода старшихъ преподавателей замѣстить ихъ. Необходимость помощниковъ у каждаго преподавателя еще вызывается другими соображеніями: каждый изъ преподавателей есть въ тоже время и артистъ Императорскихъ театровъ, и большею частью выдающійся, вслѣдствіе чего часто бываетъ занятъ на репетиціяхъ и спектакляхъ и, какъ показалъ опытъ, пропускаетъ занятія со своими учениками, что, конечно, вредно отражается на учебныхъ занятіяхъ. Если же имѣется помощникъ, то въ отсутствіе преподавателя онъ его замѣняетъ и тѣмъ придаетъ устойчивость занятіямъ, согласно расписанію. Такимъ образомъ, для того чтобы преподаваніе драматическаго искусства шло нормально и давало требуемые результаты, необходимо имѣть на каждомъ курсѣ по самостоятельному преподавателю и помощнику».

«Драматическое искусство въ обширномъ смыслѣ слова не есть самостоятельное искусство: оно состоитъ изъ трехъ главныхъ элементовъ: а) дикціи и декламаціи, б) сценическихъ упражненій и в) мимики. На первые два элемента всегда обращалось вниманіе на курсахъ, между тѣмъ какъ такой важный элементъ, какъ мимика, совершенно игнорировался. Въ балетномъ отдѣленіи хотя и существуетъ мимика, какъ отдѣльный предметъ, но она по своему характеру преподаванія скорѣе походитъ на условную жестикуляцію, чѣмъ на мимику». Послѣднія соображенія послужили поводомъ къ тому, что былъ введенъ на курсахъ особый предметъ— мимика и преподавателемъ ея былъ назначенъ только что выпустившій свой курсъ Ю. Э. Озаровскій. Преподавалъ онъ этотъ предметъ только одинъ годъ.

Курсы въ 1904 г. окончили: съ аттестатами—Есиповичъ Анна, Раевская Антонина, Рачковская Варвара, Ускова Елена, Осиповъ Сергѣй и со свидѣтельствами—Григорьевъ Сергѣй и Михайловъ Викторъ.

Къ началу 1904—1905 учебнаго года въ составѣ администраціи курсовъ произошли большія перемѣны: прежняго инспектора В. П. Писнячевскаго замѣнилъ И. М. Мысовскій, Б. В. Варнеке—В. А. Адамовъ и М. М. Далькевича—А. К. Воскресенскій. I курсъ принимали снова Ѳ. И. Гущинъ и С. К. Броневскій. Приняты были: Бафталовская Марія, Берляндъ Марія, Вафей Аделаида, Враская Варвара, Иванова Лидія, Лютенскова Марія, Паренсова Марія, Половцова Евгенія, Альбовъ Петръ, Боланъ Павелъ, Порохинъ Сергѣй, Сазоновъ Владиміръ, Тургеневъ Ѳедоръ, Ходжаевъ Христофоръ, Якимовичъ Іосифъ.

Въ 1905 г. курсы окончили: Амосова Надежда, Гальпертъ Ольга, Глѣбова Ольга, Курихина Марія, Порчинская Марія, Прохорова Марія, Слонимская Юлія, Троцкая-Сенютовичъ Нина, Ѳедорова Екатерина, Або-Заврадзе-Завріевъ Сергѣй, Вертышевъ Константинъ, Воронцовъ Николай, Іонинъ Георгій, Кобецкій Михаилъ, Кузнецовъ Михаилъ, Курихинъ Федоръ, Мутовкинъ Алексѣй, Феона Алексѣй—всѣ съ аттестатами,

Въ слѣдующемъ 1905—1906 учебномъ году на I курсъ къ Ю. Э. Озаровскому были приняты: Аничкова Юлія, Баркалова Софія, Васильева Антонина, Геница Валентина, Зелинская Наталія, Жукова Вѣра, Кошарновская Валентина, Курихина Елена, Мансветова Лидія, Нестерова Марія, Пономаренко Глафира, Тиме Елисавета, Алексѣевъ Александръ (артистъ балетной труппы), Бернеръ Иванъ, Гернгроссъ Всеволодъ, Діаконовъ Александръ, Кулинскій Николай, Малиновскій Андрей, Пахомовъ Александръ, Полянскій Илья (артистъ балетной труппы).

Въ 1905 году директоръ Императорскихъ театровъ В. А. Теляковскій возбудилъ на конференціи вопросъ о томъ, удовлетворяютъ-ли Императорскіе драматическіе курсы предъявляемымъ къ нимъ требованіямъ современнаго общества и не нуждаются ли они въ какихъ-либо, соотвѣтственныхъ теченію жизни, измѣненіяхъ.

Послѣдовавшій затѣмъ обмѣнъ мнѣній между членами конференціи

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ ИСТОРІИ ДРАМЫ И ТЕАТРА

П. И. ВЕЙНБЕРГЪ.

1888 – 1889.

выяснилъ полную необходимость въ существенныхъ измѣненіяхъ программъ преподаваемыхъ на курсахъ общеобразовательныхъ и спеціальныхъ предметовъ съ цѣлью придать обученію предметамъ первой категоріи также, по возможности, практическій характеръ. Основаніемъ къ такому заключенію послужило то безспорное соображеніе, что въ настоящее время актеръ, чтобы явиться предъ публикой надлежащимъ истолкователенъ произведеній выдающихся драматурговъ, долженъ обладать, помимо таланта, солиднымъ и довольно разностороннимъ образованіемъ.

Послѣ того была прочитана поданная на имя инспектора училища учениками и ученицами I и II курсовъ записка о желательныхъ, по ихъ мнѣнію, измѣненіяхъ въ программахъ курсовъ.

«Мы, ученики и ученицы I и II драматическихъ курсовъ,—писали учащіеся,—сознавая несостоятельность существующей у насъ на курсахъ программы общеобразовательныхъ предметовъ, уже собирались просить о реорганизаціи таковой.

«Нынѣ, видя, что какъ администрація училища, такъ и преподаватели въ своихъ взглядахъ идутъ къ намъ на встрѣчу, и узнавъ, что на сегодня назначено собраніе членовъ конференціи для пересмотра программы преподаванія общеобразовательныхъ предметовъ, просимъ Ваше Высокородіе внести въ конференцію и наше общее мнѣніе.

«Мы считаемъ возможнымъ въ самомъ непродолжительномъ времени, при помощи исключительно существующихъ у насъ на курсахъ преподавателей, измѣнить программу нижеслѣдующимъ образомъ:

1) Бытовая исторія, при существующей постановкѣ ея преподаванія, не достигаетъ цѣли, и мы, признавая все значеніе этой науки въ нашемъ художественномъ образованіи и для нашей будущей дѣятельности, просимъ, кромѣ теоретическаго преподаванія, которое считаемъ необходимымъ, дополнить программу практическими занятіями.

«У насъ, кромѣ двухъ преподавателей бытовой исторіи и исторіи костюма, есть еще преподаватель грима и пластики. Мы считаемъ очень интереснымъ и полезнымъ соединеніе уроковъ грима, пластики и исторіи костюма въ одинъ общій урокъ, что при тѣхъ средствахъ, какими рас-

полагаетъ училище, удобоисполнимо. (Примѣрный урокъ—выписываются соотвѣтствующіе костюмы и парики; преподаватель бытовой исторіи помогаетъ ученикамъ правильно надѣть костюмы; преподаватель грима выбираетъ должные гримы, а преподаватель пластики учитъ носить костюмы).

2) Мимика имѣетъ для насъ настолько важное значеніе, что мы считаемъ отсутствіе этого предмета въ нашей программѣ очевидныхъ недоразумѣніемъ и просимъ восполнить этотъ досадный пробѣлъ.

3) Принципомъ преподаванія исторіи литературы мы считаемъ такой: при послѣдовательно изучаемой нами исторіи драмы и театра (лекціи П. О. Морозова) курсъ исторіи литературы одновременно долженъ служить общей, также послѣдовательной, характеристикой литературныхъ теченій.

4) Исторія драмы и театра. Преподаваніе этого предмета, по нашему мнѣнію, измѣненію не подлежитъ».

Характерно, что учащіеся на драматическихъ курсахъ, за весьма рѣдкими исключеніями, уже окончившіе среднюю школу, теперь стали принимать участіе въ жизни курсовъ и вліять на планъ преподаванія.

Конференція постановила:

I) Выработку подробностей намѣченнаго преобразованія курсовъ поручить особой комиссіи изъ членовъ конференціи. Въ эту комиссію были избраны К. И. Арабажинъ, В. Н. Давыдовъ, П. О. Морозовъ и Ю. Э. Озаровскій.

II) Въ цѣляхъ болѣе полнаго выясненія дѣла предоставить комиссіи приглашать на засѣданія ея, для совѣщанія, безъ права голоса при окончательномъ рѣшеніи вопросовъ, лицъ изъ среды окончившихъ курсы и служащихъ нынѣ на сценѣ артистовъ, а также изъ числа учащихся въ настоящее время на курсахъ.

III) Комиссіи имѣть въ виду предполагаемое введеніе на курсахъ четырехлѣтняго курса обученія, при чемъ четвертый годъ будетъ посвященъ практическому обученію учениковъ и ученицъ драматическому искусству на сценахъ Императорскихъ театровъ.

IV) Указать комиссіи на необходимость повысить требованія отъ лицъ, которыя впредь будутъ поступать на курсы, а именно принимать:

а) безъ экзамена—только окончившихъ курсъ средняго учебнаго заведенія, и б) съ дополнительнымъ экзаменомъ—только лицъ, окончившихъ курсъ Императорскаго театральнаго училища по балетному отдѣленію или не менѣе шести классовъ средняго учебнаго заведенія.

Въ 1905—1906 учебномъ году произошла замѣтная перемѣна въ составѣ преподавателей драматическаго искусства. Въ виду ухода Ѳ. И. Гущина и С. К. Броневскаго, III-й курсъ былъ порученъ артисту Императорскихъ театровъ М. Г. Дарскому, а II-й—В. Н. Давыдову и В. И. Петрову.

Весною 1906 года курсы окончили: съ аттестатомъ—Александрова Марія, Веймарнъ Екатерина, Канчіелова Вѣра, Любимская Софія, Лютенсковъ Николай, Пашковскій Борисъ, Яковлевъ Николай; со свидѣтельствами—Беккеръ Ѳедоръ и Несторъ Елисавета. Беккеръ предварительно долженъ былъ сдать экзаменъ по литературѣ.

Имѣя въ виду и въ этомъ году нѣкоторыхъ изъ учащихся пригласить на Императорскую сцену, директоръ Императорскихъ театровъ обратился къ Министру Императорскаго Двора со слѣдующимъ рапортомъ:

«Согласно утвержденной Министромъ Императорскаго Двора 5-го марта 1893 г. запискѣ директора Императорскихъ театровъ, выпускные ученики драматическихъ курсовъ могутъ быть принимаемы въ драматическія труппы Императорскихъ театровъ не иначе, какъ на трехлѣтній срокъ испытанія, и притомъ съ содержаніемъ по 600 р. въ годъ, размѣръ коего за указанный испытательный періодъ времени ни въ какомъ случаѣ не можетъ быть возвышаемъ.

Практика послѣдняго времени показала, что такой продолжительный срокъ испытанія, съ содержаніемъ, на которое, въ настоящее время представляется весьма затруднительнымъ существовать въ столичномъ городѣ, не всегда желательно примѣнять къ артистамъ, которые иногда, въ значительно болѣе короткое время, могутъ войти въ репертуаръ и показать себя полезными членами труппы, а иной разъ и весьма талантливыми артистами. Въ такихъ случаяхъ они предпочитаютъ даже перейти на

частную сцену, гдѣ ихъ трудъ можетъ быть оплаченъ значительно лучше, чтобы, по прошествіи нѣкотораго времени, одного сезона, снова вернуться на Императорскую сцену на соотвѣтствующее содержаніе.

На такой, всегда возможный, но нежелательный для дѣла, обходъ вышеприведеннаго правила нельзя не обратить вниманія, почему я и испрашиваю нынѣ разрѣшенія Вашего Высокопревосходительства принимать на Императорскую сцену окончившихъ драматическіе курсы при Императорскихъ театральныхъ училищахъ артистовъ на годъ испытанія и на оклады по соглашенію съ опредѣляемыми, какъ это дѣлается съ прочими вновь поступающими на службу Дирекціи артистами».

Къ началу 1906—1907 учебнаго года каѳедру бытовой исторіи вмѣсто В. Ф. Адамова занялъ В. А. Головань.

I курсъ принималъ артистъ Александринскаго театра С. И. Яковлевъ. Къ нему поступили:

Алейникова-Быкова Анна, Берхманъ Вѣра, Волховская Софія, Клементьева Ольга, Коваленская Нина, Кузмина Ольга, Климова Вѣра, Поплавская Анна, Соборницкая Екатерина, Бѣловъ Николай, Дауговетъ Борисъ, Каргинъ Михаилъ, Кротковъ Николай, Павловъ Николай, Поповъ Владимиръ, Сассъ-Тисовскій Анатолій, Топорковъ Василій, Турцевичъ Анатолій.

Весною 1907 г. окончили курсы: Бафталовская Марія, Берляндъ Марія, Иванова Лидія, Альбовъ Петръ, Боланъ Павелъ, Порохинъ Сергѣй, Ходжаевъ Христофоръ, Якимовичъ Іосифъ—всѣ съ аттестатами. Ученицѣ Вафей выдача диплома была отложена до осени, въ виду недоимокъ по общеобразовательнымъ предметамъ.

Въ 1907—1908 учебномъ году I курсъ принимали В. Н. Давыдовъ и В. И. Петровъ. Приняты были:

Баженова Анна, Вѣтвеницкая Александра, Густерина Марія, Дмитріева Марія, Змирлова Марія, Кропивницкая Александра, Кузнецова Елена, Мацкевичъ Раиса, фонъ-Рубенау Софія, Самойловичъ Елисавета, Тхоржевская Наталія, Хованская Евгенія, Чайковская Марія, Алексѣевъ Александръ (артистъ балетной труппы), Барабошинъ Митрофанъ, Виноградовъ Матвѣй, Захаровъ Михаилъ, Зубовъ Константинъ, Зиборовъ Юрій, Ивановъ Иванъ,

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ ВСЕОБЩЕЙ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

В. П. ОСТРОГОРСКІЙ.

1891—1902.

Клочковскій Петръ, Кузнецовъ Николай, Медвѣдковъ Петръ, Новицкій Николай, Полянскій Илья (артистъ балетной труппы), Санамовъ Матвѣй, Хандамировъ Александръ.

Въ началѣ 1908 года комиссія по преобразованію драматическихъ курсовъ представила на разсмотрѣніе конференціи докладъ слѣдующаго содержанія.

«Потребность въ преобразованіи драматическихъ курсовъ въ смыслѣ расширенія ихъ курса, программы и приспособленія къ назрѣвшимъ запросамъ драматическаго искусства единогласно признана всѣми членами конференціи Императорскихъ драматическихъ курсовъ еще два года назадъ.

Современное театральное дѣло чрезвычайно усложнилось и развилось. Отъ современнаго театра требуютъ весьма и весьма многаго. Игры «нутромъ» уже недостаточно и съ каждымъ днемъ все болѣе и болѣе рѣдѣютъ ряды поклонниковъ теоріи вдохновенія, отрицающихъ школу.

Современный актеръ долженъ быть очень тонкимъ, чуткимъ и образованнымъ человѣкомъ, чтобы понять Ибсена, откликнуться на творчество Метерлинка и Чехова или съ должнымъ историческимъ чутьемъ перевоплотиться въ пьесахъ былого бытового репертуара, хотя бы, напримѣръ, Островскаго, произведенія котораго имѣютъ теперь уже скорѣе только историческое значеніе. Рядомъ съ реалистической школой на сценѣ теперь нашли доступъ и символизмъ и стилизація. Рядомъ со старой школой— чисто-индивидуальной (гастрольной) игры теперь выдвигаются требованія ансамбля и коллективной психологіи, что создаетъ новые пріемы игры и выдвигаетъ роль режиссера на первый планъ.

Въ связи съ новыми явленіями въ области живописи измѣняются пріемы грима, измѣняется характеръ декорацій; психологія современнаго человѣка требуетъ иной дикціи, декламаціи, иной игры, даже иной пластики.

Но вмѣстѣ съ тѣмъ и старые пріемы и формы драматическаго искусства вовсе не изжили себя, имѣютъ горячихъ сторонниковъ и должны быть извѣстны и понятны актеру.

Школа, конечно, должна свято хранить традиціи, но она обязана чутко откликаться и на все новое, въ особенности художественная школа,

задачи которой такъ непосредственно связаны съ нуждами и потребностями современной сцены, текущаго дня.

Русскому сценическому искусству одинаково необходимы и образцовый казенный театръ (Александринскій и Малый въ Москвѣ), и Московскій Художественный театръ Станиславскаго, и возникающіе театры новыхъ настроеній. Соотвѣтственно такимъ разнообразнымъ задачамъ должна быть поставлена и школа драматическаго искусства.

Было бы въ высшей степени неосновательно ожидать, что школа можетъ создавать таланты, но она должна культивировать дарованія, обязана создавать новый контингентъ образованныхъ артистовъ, въ средѣ которыхъ легче будетъ расцвѣсти и большому таланту.

Что школа необходима таланту, это видно изъ того факта, какъ много теперь частныхъ школъ—Рапгофа, Поллака, Субботиной, Топорской, Ратова, Мейерхольда, Бестрихъ, Воронковой-Риглеръ, Неметти, имени А. С. Суворина и много другихъ въ Петербургѣ; Филармоническая, Московскаго Художественнаго театра, Адашева и др. въ Москвѣ, и всѣ онѣ полны. Необходимость и польза школы подтверждается и данными изъ прошлаго драматическихъ курсовъ при Императорскомъ театральномъ училищѣ. За пятнадцать лѣтъ своего существованія только одни петербургскіе курсы дали болѣе ста пятидесяти образованныхъ артистовъ, среди которыхъ болѣе половины занимаютъ замѣтное мѣсто на русской сценѣ; назовемъ хотя бы Ст. Яковлева, Н. Ходотова, Миронову, Яворскую, Вульфъ, Петрова, Озаровскаго, Юреневу, Глаголина, Добровольскаго, Пушкареву, Грановскую, Лачинову и мн. др. Этотъ списокъ можно было бы продолжить еще многими именами.

Число извѣстныхъ артистовъ, вышедшихъ изъ многочисленныхъ частныхъ школъ, значительно меньше, но это и понятно почему. Никакая частная школа не можетъ дать того, что даетъ школа, содержимая на государственный счетъ. Одной платы, получаемой со слушателей, далеко не достаточно, чтобы солидно обставить дѣло преподаванія. Потому въ частныхъ школахъ, какъ бы ни была сильна частная иниціатива, молодежь никогда не получитъ всего того, что необходимо ей для сценическаго обра-

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ ИСТОРІИ ДРАМЫ И ТЕАТРА

П. О. МОРОЗОВЪ.

1889—1913.

зованія и что можетъ давать только казенная школа съ ея огромными средствами.

Во всѣхъ частныхъ школахъ удѣляется не болѣе 2—4 часовъ на общеобразовательные предметы (вмѣсто необходимыхъ 25—27), плохо поставленъ гримъ и нѣтъ постановки голоса, отчасти нѣтъ даже танцевъ, нѣтъ костюмированія, мимики и другихъ спеціальныхъ предметовъ; слабо поставлены и практическія занятія, требующія сцены и денежныхъ затратъ.

Вообще, никакіе частные курсы не могутъ дать той полноты условій, при которыхъ научно-художественное и техническое образованіе можетъ быть пріобрѣтено въ надлежащемъ объемѣ и съ пользой для дѣла. Частная школа всегда будетъ бѣдна. У нея всегда будетъ недостатокъ въ необходимыхъ средствахъ преподаванія, въ сценѣ, декораціяхъ, костюмахъ, и проч. А между тѣмъ, огромное количество частныхъ школъ и большой наплывъ желающихъ подвергнуться конкурсному экзамену на Императорскихъ курсахъ представляютъ собою несомнѣнное доказательство существованія огромной потребности въ хорошо поставленной драматической школѣ. И такая школа можетъ быть устроена только на средства правительства и должна быть оборудована, какъ высшій разсадникъ театральнаго образованія, какъ высшая школа драматическаго искусства. Государству необходимо высшее учрежденіе драматическаго искусства, такъ же какъ необходима Академія Художествъ, какъ необходимы Медицинская и Земледѣльческая Академіи, университеты и другія высшія учебныя заведенія практическаго характера.

Въ народно-государственной жизни одинаково важно какъ учрежденія, содѣйствующія росту науки, практическихъ знаній, такъ и служащія развитію искусства во всѣхъ его видахъ.

Въ виду назрѣвшей потребности въ высшей школѣ драматическаго образованія было бы въ высшей степени умѣстно воспользоваться закрытіемъ Московскаго Императорскаго театральнаго училища, использовавъ хотя бы въ незначительной части ту большую экономію средствъ, которыя получаются такимъ образомъ по Министерству Двора, спеціально по Дирекціи Императорскихъ Театровъ. При этомъ можно будетъ создать образцовую

высшую школу драматическаго искусства по самой законченной и цѣльной программѣ, дающей своего рода *энциклопедію художественныхъ знаній* и навыковъ, необходимыхъ для артиста, удовлетворяющаго всѣмъ тѣмъ требованіямъ, которыя могутъ быть предъявлены современными условіями и нуждами театра».

Первое, на чемъ сошлись члены конференціи, это необходимость увеличенія школьнаго курса до 4-хъ лѣтъ, съ тѣмъ, чтобы болѣе мѣста было удѣлено практическимъ занятіямъ и чтобы при этомъ послѣдніе два года почти исключительно посвящены были практикѣ на сценѣ, а спеціальный четвертый курсъ могъ бы работать даже на сценѣ особаго школьнаго театра въ публичныхъ и, если окажется возможнымъ, платныхъ представленіяхъ,—или же играть въ свободное время на сценѣ Александринскаго и Михайловскаго театровъ.

Удлиненіе курса на одинъ годъ благопріятно отразится и на распредѣленіи занятій по всѣмъ предметамъ на предыдущихъ курсахъ, устраняя перегруженіе расписанія научными предметами на первыхъ двухъ курсахъ, такъ какъ явится полная возможность перенести часть (меньшую) предметовъ и на третій и четвертый курсы. Вмѣстѣ съ тѣмъ удлиненіе курса на одинъ годъ не отразится неблагопріятно и на интересахъ молодежи, такъ какъ четвертый курсъ въ значительной мѣрѣ уйдетъ на выработку репертуара, сценическую практику и при извѣстныхъ условіяхъ будетъ давать учащимся даже небольшое вознагражденіе въ формѣ субсидій или разовыхъ. Если бы не удалось организовать особаго театра «молодыхъ силъ», то можно выдѣлить одинъ пустующій день въ недѣлю въ Михайловскомъ театрѣ. Наконецъ, можно войти въ соглашеніе съ Попечительствомъ о народной трезвости, гдѣ всегда найдется возможность выдѣлить одинъ день въ недѣлю для обязательнаго спектакля «молодыхъ силъ». При интеллигентномъ репертуарѣ, при молодомъ воодушевленіи исполнителей и доступныхъ цѣнахъ такой театръ будетъ привлекать публику, которая охотно раздѣлитъ свои симпатіи между обычными своими любимцами и молодежью, угадывая новые таланты и знакомясь съ новыми сценическими силами не въ исполненіи ими выходныхъ ролей (какъ это неизбѣжно

Ю. Э. ОЗАРОВСКІЙ.

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ ДРАМАТИЧЕСКАГО ИСКУССТВА.

1892—1912.

должно быть въ Императорскихъ театрахъ), а въ большихъ и отвѣтственныхъ роляхъ современнаго репертуара. Постоянное появленіе передъ требовательной столичной публикой дастъ артистической молодежи охоту работать, поддерживаемую надеждой выдвинуться, обратить на себя вниманіе, выработаться въ настоящаго актера.

Кромѣ того, четвертый годъ дастъ возможность увеличить занятія по драматическому классу внесеніемъ въ программу упражненій по режиссерской части.

Режиссерское дѣло, все болѣе и болѣе осложняясь и выдвигаясь на первый планъ, требуетъ систематической и основательной подготовки. Многіе ученики драматическихъ курсовъ могутъ не оказаться хорошими актерами, но еще на школьной скамьѣ проявляютъ режиссерскія способности. И теперь на сценѣ можно указать хорошихъ режиссеровъ и посредственныхъ или вовсе не играющихъ актеровъ (Санинъ, Мейерхольдъ, Арбатовъ, Немировичъ-Данченко). Уже на школьной скамьѣ могутъ намѣчаться режиссерскія дарованія.

Но не только будущимъ режиссерамъ, но и всѣмъ учащимся необходимы свѣдѣнія по режиссерской части.

Знаніе машинъ, эффекты освѣщенія, умѣнье работать надъ ролью, надъ бытовыми подробностями пьесы, составленіе образцовъ грима, характеристикъ дѣйствующихъ лицъ, ихъ костюмированіе—все это должно обязательно входить въ программу занятій по драматическому искусству и въ общей школѣ. Въ занятіяхъ по режиссерской части должны принимать участіе всѣ ученики и всѣ преподаватели.

Только четырехлѣтній курсъ можетъ дать возможность осуществить также во всей полнотѣ и программу по всѣмъ теоретическимъ, общеобразовательнымъ, предметамъ и прикладнымъ художественнымъ знаніямъ.

Занятія научными общеобразовательными предметами должны быть распредѣлены главнымъ образомъ на трехъ курсахъ, а два—три часа такихъ занятій могутъ быть перенесены на четвертый курсъ. Такое распредѣленіе занятій устранитъ переобремененіе слушателей на первыхъ двухъ курсахъ (при нынѣшней программѣ), что уменьшитъ и манкировку лекцій и другихъ

занятій и дастъ время для другихъ занятій и работъ, безъ которыхъ теоретическіе курсы теряютъ значительную часть своей цѣнности. Затѣмъ, перенесеніе части (хотя бы и меньшей) теоретическихъ курсовъ на третій и на четвертый курсъ устранитъ въ высокой степени неблагопріятное, вліяющее на занятія, и совершенно неправильное предположеніе, что спеціальные предметы болѣе важны, а остальные второстепенны.

Курсы должны всячески бороться съ такимъ взглядомъ, такъ какъ въ системѣ знаній, предполагаемой программой высшихъ драматическихъ курсовъ, нѣтъ ничего второстепеннаго, все одинаково важно и необходимо для образованнаго артиста.

Переходя къ предметамъ, преподаваемымъ на курсахъ, комиссія обратила вниманіе на отсутствіе курсовъ мимики, костюмированія и гимнастики (къ которой могла бы быть отнесена и атлетика). Къ теоретическимъ предметамъ нельзя не прибавить въ высшей степени желательныхъ курсовъ (лекцій 8—10 въ годъ) по гигіенѣ артиста и физіологіи (главнымъ образомъ гортани). Кромѣ того, необходимы хотя бы одногодичный часъ для курса психологіи и 2 часа для спеціальнаго курса «современнаго репертуара»—подробный анализъ и художественная оцѣнка произведеній драмы и комедіи идущихъ въ послѣднія 5—10 лѣтъ на современной сценѣ.

Преподаваемый нынѣ курсъ исторіи внѣшняго быта признано желательнымъ разбить на три предмета, которые могутъ быть разспредѣляемы между разными преподавателями, а именно: для исторіи внѣшняго быта въ тѣсномъ смыслѣ слова вмѣстѣ съ практическими занятіями оставить 5 часовъ въ недѣлю, выдѣлить особый курсъ исторіи культуры (2 часа), куда будутъ сведены воедино всѣ образующіе факторы цивилизаціи, и спеціальный курсъ исторіи искусства (3 часа).

Такимъ образомъ, на курсахъ предположены были слѣдующіе предметы преподаванія:

А) *Научные.*

1) Эстетика, какъ введеніе въ курсъ западной и русской литературы (вопросы художественной критики и современнаго искусства, 1 часъ).

2) Западная и русская литература съ практическими занятіями (10 часовъ).

3) Исторія драмы и театра (8 часовъ).

4) Исторія искусства (2 часа).

5) Исторія внѣшняго быта (5 часовъ).

6) Исторія культуры (2 часа).

7) Современный репертуаръ (2 часа).

8) Психологія (1 часъ).

9) Религія (1 часъ).

10) Гигіена артиста и физіологія гортани (1 часъ, полугодіе).

Б) Спеціальные.

1) Дикція и декламація (въ томъ числѣ постановка голоса и пѣніе), сценическія упражненія по 15 часовъ на первомъ и на второмъ курсахъ и по 18—на старшихъ двухъ курсахъ.

2) Мимика (4 часа).

3) Гримъ и рисованіе (6 часовъ).

4) Костюмированіе (2 часа).

5) Фехтованіе (6 часовъ).

6) Гимнастика (2 часа).

7) Танцы (6 часовъ).

Изъ приведеннаго перечня предметовъ видно, что научные предметы увеличены всего на 5 часовъ, что въ сравненіи съ увеличеніемъ общаго курса на цѣлый годъ и перенесеніемъ занятій по научнымъ предметамъ и на оба старшіе курса не представится затруднительнымъ. Существеннымъ измѣненіямъ подвергся только курсъ бытовой исторіи, который занималъ при дѣйствующей программѣ 8 часовъ, а теперь, согласно требованіямъ науки, распался на три предмета съ общимъ числомъ лекцій 10: исторія искусства — 2 часа, исторія культуры — 2 часа, исторія внѣшняго быта —5 часовъ. Курсъ эстетики давно уже включенъ въ курсъ литературы въ числѣ 10 часовъ, на нее отведенныхъ: 1 часъ на психологію и 2 — на изученіе современнаго репертуара представляются

желательными во всѣхъ отношеніяхъ и не могутъ обременить слушателей.

Среди спеціальныхъ предметовъ намѣчены два новыхъ: костюмированіе (2 часа) и мимика (4 часа).

Перечисленные предметы должны быть распредѣлены по классамъ приблизительно слѣдующимъ образомъ:

На 1-мъ курсѣ 24 часа спеціальныхъ занятій и 12 научныхъ,—всего 36 часовъ;

На 2-мъ курсѣ тоже 36 часовъ занятій, но по научнымъ только 11 часовъ;

На 3-мъ курсѣ 20 спеціальныхъ и 7 научныхъ часовъ, а всего 27 часовъ;

На 4-мъ курсѣ 18 спеціальныхъ и только 3 часа по научнымъ предметамъ.

Въ дополненіе къ вышеупомянутому относительно научныхъ и спеціальныхъ предметовъ комиссія единогласно выразила убѣжденіе, что ко всѣмъ систематическимъ общеобразовательнымъ курсамъ необходимо прибавить обязательныя практическія занятія. Распредѣленіе лекцій по курсамъ и всѣ перемѣны въ этомъ смыслѣ должны быть производимы на основаніи постановленій конференція или согласно особымъ инструкціямъ, вырабатываемымъ конференціей и утверждаемымъ г. директоромъ Императорскихъ театровъ.

Для успѣшнаго осуществленія намѣченныхъ преобразованій и для правильнаго веденія дѣла необходимы нѣкоторыя измѣненія въ моральномъ и матеріальномъ положеніи преподавателей и администраціи драматическихъ курсовъ.

Въ этомъ смыслѣ оказался желательнымъ и необходимымъ пересмотръ положенія о Театральномъ училищѣ или составленіи новаго положенія о драматическихъ курсахъ; въ крайнемъ случаѣ—измѣненіе многихъ пунктовъ прежняго положенія.

Въ настоящее время наши курсы нельзя не признать по существу дѣла высшимъ учебнымъ заведеніемъ (спеціальнаго характера). Составъ слушателей—съ среднимъ образованіемъ, а часто и съ высшимъ. Общеобра-

С. И. ЯКОВЛЕВЪ.

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ ДРАМАТИЧЕСКАГО ИСКУССТВА.

1906—1909.

зовательные научные предметы представляютъ собою художественную энциклопедію, давая законченное литературно-эстетическое и художественное образованіе; а между тѣмъ, курсы поставлены въ самыя неопредѣленныя условія—въ промежуткѣ между среднимъ и высшимъ учебнымъ заведеніемъ при Театральномъ училищѣ, которое въ другой своей половинѣ—«балетное отдѣленіе»—не можетъ быть признано даже средней школой.

Желательно, чтобы драматическіе курсы были при *Дирекціи Императорскихъ театровъ*, а связь съ училищемъ ограничилась бы личностью инспектора училища, который въ то же время есть и предсѣдатель конференціи драматическихъ курсовъ.

Второе положеніе комиссіи—чтобы конференція получила большую возможность общаго контроля и руководства курсами, что вызоветъ и болѣе внимательное отношеніе членовъ конференціи къ дѣламъ курсовъ.

Конференція должна избирать преподавателей и представлять ихъ на утвержденіе директора. Конференціи должно быть предоставлено право съ согласія директора вводить тѣ или другія измѣненія въ программахъ, числѣ предметовъ и ихъ распредѣленіи по курсамъ, въ практическихъ занятіяхъ. Конференція должна имѣть хотя бы небольшую сумму денегъ на оплату небольшихъ эпизодическихъ или спеціальныхъ курсовъ, какіе она найдетъ нужнымъ вводить въ курсъ—періодически, на изданіе лекцій профессоровъ и преподавателей; конференція должна имѣть право представлять директору преподавателей для научныхъ командировокъ съ ходатайствомъ о пособіи отъ дирекціи для такой цѣли.

Конференція и курсы вообще должны заботиться о выработкѣ спеціальныхъ лекторовъ и профессоровъ для драматическихъ курсовъ. Эти лекторы должны всецѣло обслуживать нужды курсовъ и ихъ задачи, которыя совсѣмъ не тѣ, что у ученыхъ преподавателей университетской науки. Драматическіе курсы должны требовать отъ своихъ лекторовъ не только строго научныхъ знаній, но и особенной ихъ переработки для опредѣленныхъ художественныхъ цѣлей. Лекціи на Императорскихъ драматическихъ курсахъ, оставаясь строго-научными по матеріалу и методамъ его предварительной обработки, должны имѣть иную форму изложенія,

чѣмъ университетскія лекціи, преслѣдуя художественно-общеобразовательныя цѣли.

Драматическіе курсы должны выработать особый типъ своихъ лекторовъ и обезпечить имъ возможность существовать и всецѣло работать на пользу курсовъ. Этой задачи не можетъ взять на себя университетъ, единственный до сихъ поръ поставщикъ научныхъ силъ.

Наконецъ, конференція должна имѣть возможность развивать и совершенствовать художественно-педагогическую сторону дѣла устройствомъ необходимыхъ пособій, библіотеки, музеевъ и проч.; такъ, напр., необходимъ музей костюмовъ, фонограммъ съ отрывками образцовъ дикціи и декламаціи выдающихся артистовъ и артистокъ. Необходимо собраніе фотографическихъ карточекъ артистовъ въ разныхъ роляхъ, собраніе гравюръ и хотя бы почтовыхъ карточекъ—снимковъ картинныхъ галлерей, зданій, художественныхъ предметовъ и пр. Желательна спеціальная библіотека по вопросамъ театра и искусства.

Если явится просторъ работать и будетъ дано и надлежащее матеріальное обезпеченіе, то люди найдутся и горячо возьмутся за дѣло, интересное по самому своему существу.

Подробная разработка намѣченныхъ проектовъ можетъ быть представлена по первому требованію, а выполненіе этихъ проектовъ вполнѣ доступно при самыхъ небольшихъ, въ общемъ, денежныхъ затратахъ.

Въ связи съ измѣненіемъ роли конференціи драматическихъ курсовъ и предполагаемымъ расширеніемъ программы курсовъ находится и вопросъ о преподавателяхъ курсовъ и главнымъ образомъ о преподавателяхъ научныхъ предметовъ.

Это самое больное мѣсто въ жизни драматическихъ курсовъ. Преподаватели матеріально поставлены такъ, какъ ни въ одномъ высшемъ учебномъ заведеніи. Само собою разумѣется, что ими не могутъ быть лица, преподающія въ средне-учебныхъ заведеніяхъ: такіе преподаватели не могутъ удовлетворять запросамъ учащейся молодежи и нуждамъ высшей театральной школы. Ими должны быть лица съ научными степенями, или извѣстные своими литературными и научными трудами,—какъ оно и есть въ

настоящее время. Между тѣмъ, и 20 лѣтъ назадъ, когда жизнь была на 40% дешевле, гонораръ за часовую лекцію въ 150 рублей нужно признать ничтожнымъ. Считая только 25 учебныхъ недѣль, лекція оплачивается въ 6 рублей. Теперь во всѣхъ высшихъ учебныхъ заведеніяхъ лекція оплачивается отъ 250 до 500 рублей за годовой часъ, т. е. 20—25 рублей за лекцію—и это вполнѣ справедливо и можетъ быть оправдано простымъ ариѳметическимъ подсчетомъ: въ одну лекцію, считая ее даже только въ 42 минуты, можетъ быть прочитанъ одинъ печатный листъ (16 печатныхъ страницъ). Чтобы написать печатный листъ, нужно не менѣе дня простой механической работы, не считая предварительной подготовки и постоянной научной работы въ виду новыхъ явленій науки и проч. и проч. Но лекція, написанная и прочитанная по тетрадкѣ, теряетъ уже часть своей цѣнности. Требовательная аудиторія нашихъ драматическихъ курсовъ не удовольствуется писанной лекціей, а вполнѣ справедливо желаетъ устной лекціи.

Итакъ, по одной только литературѣ (10 лекцій и 25 недѣль) придется сказать 250 печатныхъ листовъ, т. е. 4000 страницъ, или, иначе говоря, десять томовъ книгъ по 400 страницъ въ каждой. Такой матеріалъ не можетъ быть удержанъ памятью при помощи однихъ конспектовъ. Литературный матеріалъ требуетъ постояннаго освѣженія, постоянной *подготовки къ лекціямъ*. Иначе онѣ будутъ терять въ своей свѣжести, полнотѣ, научности и современности. Такимъ образомъ, лекціи по литературѣ, по исторіи драмы и театра могутъ всецѣло поглотить время лектора, если онъ пожелаетъ, чтобы его лекціи слушались и приносили пользу, а между тѣмъ, отнимая *все время*, онѣ даютъ только 1200—1500 рублей, на которые жить невозможно не только семейному, но и холостому человѣку. А лектору еще приходится тратиться и на пріобрѣтеніе книгъ.

Хорошіе лекторы могутъ быть только тогда, когда у нихъ явится хоть какая-нибудь физическая и матеріальная возможность заниматься своимъ дѣломъ, не теряя силъ въ поискахъ куска хлѣба.

Самая система вознагражденія лекторовъ поставлена не вполнѣ пра-

вильно. Въ самомъ дѣлѣ, любой артистъ съ годами имѣетъ право на полученіе большаго гонорара, даже независимо отъ своего таланта и успѣховъ у публики. Примѣры излишни, они у всѣхъ на виду. Но лекторъ всю свою жизнь остается при полекціонномъ гонорарѣ. Съ годами потребности растутъ, а силы падаютъ, и лекторъ долженъ увеличивать свой трудъ, набирая новыя лекціи, чтобы существовать.

Необходимо дать лекторамъ лучшій полекціонный гонораръ, увеличивая его хотя бы по пятилѣтіямъ. И кромѣ того, необходимо привязать лекторовъ къ школѣ, устанавливая хотя бы для части ихъ, для двухъ преподавателей по научнымъ предметамъ и одного по художественной части права штатной службы со штатнымъ содержаніемъ, а также пенсіей и прочими преимуществами службы. Для лекторовъ и преподавателей должны быть установлены, по крайней мѣрѣ, два разряда пенсій, причемъ низшій разрядъ долженъ быть уравненъ по размѣрамъ пенсіи съ правами артистовъ Императорской сцены, занимающихъ должность преподавателей драматическихъ курсовъ по классу дикціи, декламаціи и драматическаго искусства.

Старшій штатный преподаватель имѣетъ право въ извѣстный срокъ своей педагогической дѣятельности на званіе заслуженнаго преподавателя курсовъ съ повышеннымъ гонораромъ и пенсіей.

Только при элементарной обезпеченности преподавателей возможна серьезная работа въ школѣ и болѣе или менѣе разумная постановка для подготовленія кадровъ образованныхъ артистовъ. Дѣло большое, важное и нужное. Оно и поставлено должно быть соотвѣтствующимъ образомъ.

Приведенныя выше предположенія не могутъ лечь особенно тяжелымъ бременемъ на средства Дирекціи Императорскихъ театровъ.

Что касается преподавателя драматическаго класса на 4-мъ курсѣ, то его вознагражденіе, какъ и вознагражденіе учениковъ 4 курса, можетъ быть въ значительной мѣрѣ выручено изъ публичныхъ представленій. Равнымъ образомъ, слѣдовало бы обложить небольшою суммою и спектакли въ театрѣ училища. Сборъ могъ бы идти на усиленіе стипендій для слушателей и слушательницъ. Каждый спектакль могъ бы легко дать 25 р. сбора, а 20 спектаклей дали бы 500 р. въ кассу училища.

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ ДРАМАТИЧЕСКАГО ИСКУССТВА

А. И. ДОЛИНОВЪ.

1908—1913.

Такимъ образомъ, если принять во вниманіе, что упраздняется Московское театральное училище съ огромными штатами,—сумма, необходимая для серьезной постановки *единственнаго въ* Россіи высшаго учебнаго заведенія для приготовленія дѣятелей сцены—имѣется и не можетъ быть признана значительной. Вмѣстѣ съ тѣмъ преобразованіе школы въ высшіе курсы сценическаго искусства явится вторымъ и неизбѣжнымъ шагомъ въ исторіи Императорскихъ курсовъ.

Первый шагъ былъ сдѣланъ при основаніи курсовъ. Теперь находимъ большой опытъ, который дастъ основаніе для *второго шага*, завершающаго и увѣнчивающаго дѣло постановки высшаго драматическаго образованія въ Россіи.

Въ наше смутное время отстоять права и запросы искусства—серьезная и достойная задача, и преобразованіе драматической школы въ высшее учебное заведеніе явится крупнымъ шагомъ въ театральномъ дѣлѣ.

Что касается измѣненія въ самомъ Положеніи объ Императорскомъ С.-Петербургскомъ театральномъ училищѣ, то и въ этомъ отношеніи комиссіею былъ предложенъ рядъ поправокъ, имѣвшихъ болѣе или менѣе существенное значеніе.

Конференція, послѣ оживленнаго обмѣна мнѣній по этому предмету, пришла къ заключенію о безусловной необходимости преобразованія курсовъ, основываясь на томъ, что дѣйствующее Положеніе, регламентирующее ходъ занятій на курсахъ, составлено было почти 20 лѣтъ тому назадъ и теперь уже устарѣло; что техника театральнаго дѣла за послѣднее время необычайно развилась, и для изученія ея трехлѣтній періодъ занятій уже недостаточенъ; что хотя Театральное училище, какъ и всякое учебное заведеніе, должно твердо держаться традицій, но, вмѣстѣ съ тѣмъ, питомцы его должны быть до нѣкоторой степени освѣдомлены со всѣми современными теченіями въ избранной ими отрасли искусства, и что, наконецъ, интересъ публики къ театру возросъ до давно небывалыхъ размѣровъ, а потому училище, готовящее будущихъ артистовъ, не можетъ и не должно оставлять ея требованій безъ вниманія.

Затѣмъ однимъ изъ членовъ конференціи, А. П. Петровскимъ, воз-

бужденъ былъ вопросъ о томъ, какому назначенію должны удовлетворять Императорскіе курсы: подготовлять ли артистовъ спеціально для Императорскихъ сценъ, обязанныхъ преслѣдовать государственно-просвѣтительныя цѣли, или служить образцовымъ питомникомъ и для частныхъ театральныхъ сценъ, представляющихъ собою, въ большинствѣ случаевъ, коммерческія предпріятія и потому обязанныхъ слѣдить за часто мѣняющимися требованіями публики. Опредѣленнаго рѣшенія по этому вопросу не было принято.

Къ сожалѣнію, на этомъ дѣло о преобразованіи драматическихъ курсовъ пока и остановилось.

Въ 1908 году курсы окончили: съ аттестатами—Васильева Антонина, Геница Валентина, Жукова Вѣра, Зелинская Наталія, Кошарновская Валентина, Курихина Елена, Мансветова Лидія, Морачевичъ Лариса, Тиме Елисавета, Бернеръ Иванъ, Гернгроссъ Всеволодъ, Діаконовъ Александръ, Кулинскій Николай, Малиновскій Андрей, Пахомовъ Александръ; со свидѣтельствами—Баркалова Софія, Нестерова Марія и Пономаренко Глафира. Послѣдній годъ Ю. Э. Озаровскій велъ этотъ курсъ съ артистомъ Александринскаго театра С. Н. Ждановымъ въ качествѣ помощника.

Къ началу 1908—1909 учебнаго года вмѣсто К. И. Арабажина каѳедру исторіи литературы принялъ А. В. Семека, причемъ изъ курса литературы была выдѣлена эстетика, преподаваніе которой принялъ на себя Г. М. Князевъ.

I курсъ принималъ С. И. Яковлевъ; къ нему поступили: Блохина Зинаида, Варварина Наталія, Калянская Раиса, Мессингъ Марія, Терская Тамара, Устромская Наталія, Чеканъ Викторія, Шостаченко Надежда, Клочковскій Левъ, Лешковъ Павелъ, Миклашевскій Константинъ, Низковскій Пантелеймонъ, Прокофьевъ Сергѣй, Смоличъ Николай, Сухаревъ Владимиръ, Шенцовъ Сергѣй, Шоппо Вячеславъ.

17 сентября 1908 года исполнилось 20 лѣтъ со дня открытія драматическихъ курсовъ, и группой артистовъ Александринскаго театра, окончившихъ курсы, былъ возбужденъ вопросъ объ ознаменованіи этой годовщины. Состоялось общее собраніе бывшихъ питомцевъ курсовъ, причемъ выяснено было слѣдующее: 1) насущность преобразованія курсовъ и 2) желательность

награжденія окончившихъ академическимъ знакомъ. Послѣдній изъ этихъ вопросовъ даже обсуждался конференціей.

Познакомившись съ поданнымъ Директору Императорскихъ театровъ бывшими учениками и ученицами Курсовъ прошеніемъ объ исходатайствованіи Всемилостивѣйшаго утвержденія проектируемаго ими нагруднаго академическаго знака для всѣхъ получившихъ артистическое образованіе на Императорскихъ Драматическихъ Курсахъ, конференція признала учрежденіе его цѣлесообразнымъ по тѣмъ же основаніямъ, которыя побудили установить подобныя видимыя отличія въ другихъ учебныхъ заведеніяхъ.

Вмѣстѣ съ тѣмъ, разбирая вообще вопросъ о поощреніи учащихся на Курсахъ, конференція пришла къ заключенію, что было бы желательно, кромѣ знака для всѣхъ оканчивающихъ курсъ ученія, установленіе еще медали двухъ степеней, по образцу Академіи Художествъ, для учениковъ и ученицъ, проявившихъ на выпускныхъ испытаніяхъ особо выдающіяся артистическія качества.

Хотя состоявшемуся рѣшенію конференціи и былъ данъ ходъ, однако вопросъ остался неразрѣшеннымъ, для того, чтобы въ 1913 году, въ XXV-ую годовщину, быть вновь поставленнымъ на очередь.

Весною 1909 г. курсы окончили: съ аттестатомъ—Алейникова-Быкова Анна, Берхманъ Вѣра, Волховская Софія, Клементьева Ольга, Коваленская Нина, Климова Вѣра, Поплавская Анна, Бѣловъ Николай, Дауговетъ Борисъ, Кротковъ Николай, Павловъ Николай, Сассъ-Тисовскій Анатолій, Топорковъ Василій; со свидѣтельствомъ—Кузьмина Ольга и Соборницкая Екатерина.

Принятый въ прошломъ 1908 году С. И. Яковлевымъ курсъ былъ имъ черезъ годъ, по болѣзни, оставленъ и продолжать его взялся режиссеръ Александринскаго театра А. И. Долиновъ. I же курсъ въ 1909—1910 уч. году принималъ Ю. Э. Озаровскій. Поступили къ нему: Абрамова Лидія, Больцани Александра, Крестова Анна, Литвинова Евгенія, Лосева Наталія, Масловская Софія, Патронъ Людмила, Сибирайская Зинаида, Фридлейнъ Евгенія, Ястребова Наталія, Афанасьевъ Владиміръ, Бѣлицкій Андрей Зацкой Михаилъ, Знаменскій Михаилъ, Ивановъ Николай, Мосдорфъ Ѳедоръ, Отдѣльновъ Димитрій, Преображенскій Иванъ, Шестопаловъ Николай и Чернышевъ Георгій.

Весною 1910 г. окончили курсы: Баженова Анна, Густерина Марія, Дмитріева Марія, Змирлова Марія, Кропивницкая Александра, Кузнецова Елена, Мацкевичъ Раиса, Самойловичъ Елисавета, Тхоржевская Наталія, Хованская Евгенія, Бѣловъ Николай, Виноградовъ Матвѣй, Кузнецовъ Николай, Новицкій Николай, Санамовъ Матвѣй—всѣ съ аттестатами.

Въ 1910 — 1911 уч. году на I курсъ къ В. Н. Давыдову и его помощнику Н. Л. Павлову были приняты: Александровъ Петръ, Бѣленицкій Владиміръ, Вивьенъ Леонидъ, Домогаровъ Константинъ, Космачевъ Владиміръ, Крюковъ Николай, Ламанъ Владиміръ, Рубанъ Борисъ, Садовскій Константинъ, Симковъ Николай, Смѣлковъ Михаилъ, Шульгинъ Николай, Арбекова Марія, Бѣлгородская Александра, Исакова Анна, Калашникова Екатерина, Карпова Евгенія, Книпперъ Евгенія, Люминарская Антонина, Матисенъ Ольга, Скосырская Янина, Скосаревская Марія, Станилевичъ Надежда, Цыцовичъ Александра, Шигорина Нина, Южакова Ольга.

Окончили курсы весною 1911 года: съ аттестатами—Блохина Зинаида, Варварина Наталія, Вѣтвеницкая Александра, Мессингъ Марія, Шостаченко, Надежда, Клочковскій Левъ, Лешковъ Павелъ, Миклашевскій Константинъ, Прокофьевъ Сергѣй, Смоличъ Николай, Сухаревъ Владиміръ; со свидѣтельствомъ—фонъ-Рубенау Софія и Низковскій Пантелеймонъ.

Въ 1911—1912 уч. году на I курсъ къ А. И. Долинову поступили: Быкадорова Елена, Куликъ Надежда, фонъ-Ландезенъ Марія, Матвѣева Лидія, Никитина Евгенія, Піотровская Антонина, Рашевская Наталія, Соколова Марія, Тагіаносова Марія, Арбузовъ Иванъ, Балакинъ Стефанъ, Виноградовъ Григорій, Витте Аполлонъ, Волковичъ Александръ, Галкинъ Яковъ, Дебольскій Михаилъ, Осмоловскій Сергѣй, Смирновъ Борисъ, Тиховъ Николай.

Весною 1912 г. курсы окончили: съ аттестатами—Абрамова Лидія, Больцани Александра, Лосева Наталія, Мословская Софія, Фридлейнъ Евгенія, Афанасьевъ Владиміръ, Зацкой Михаилъ, Знаменскій Михаилъ, Ивановъ Николай, Мосдорфъ Ѳедоръ, Преображенскій Иванъ, Чернышевъ Георгій, Шестопаловъ Николай; со свидѣтельствами—Сибирайская Зинаида и Ястребова Наталія.

Къ началу 1912—1913 уч. года въ составѣ администраціи произошла

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ ДРАМАТИЧЕСКАГО ИСКУССТВА

Ю. М. ЮРЬЕВЪ.

1912—1913.

перемѣна: мѣсто помощника инспектора покинулъ Н. А. Облаковъ и его замѣстилъ А. В. Бѣляевъ.

Въ 1912—1913 уч. годъ I курсъ впервые принималъ артистъ Александринскаго театра Ю. М. Юрьевъ. Къ нему поступили:

Васильева Елисавета, Вольфъ-Израель Евгенія, Гензель Ольга, Данилова Марія, Желѣзнова Нина, Киселева Анна, Кофодъ Нина, Липченко Варвара, Можарова Наталія, Сокольская Софія, Сухомлинова Елисавета, Чижевская Нина, Боронихинъ Борисъ, Васильевъ Владиміръ, Викторовъ Павелъ, Итинъ Яковъ, Калугинъ Игорь, Малаховъ Петръ, Мейеръ Николай, Моисеевъ Константинъ, Осиповъ Иванъ, Скороходовъ Сергѣй, Трояновскій Владиміръ.

Въ этомъ году, уже третій разъ въ практикѣ драматическихъ курсовъ, обычнымъ пріемнымъ испытаніямъ предшествовало ознакомленіе преподавателя драматическаго искусства съ желающими поступить на I курсъ. Наконецъ, 18 октября 1912 г. вопросъ о подобныхъ ознакомленіяхъ былъ обсужденъ и разрѣшенъ конференціей. Основаніями къ тому послужили слѣдующія соображенія. Обычныя испытанія не удовлетворяютъ требованіямъ, и было бы желательно, въ виду большого количества экзаменующихся, при внимательномъ къ нимъ отношеніи, производить эти испытанія въ теченіе нѣсколькихъ дней, что было бы обременительно для конференціи. Поэтому было постановлено, во избѣжаніе ошибокъ, допустить на будущее время предварительныя испытанія экзаменующихся, съ тѣмъ условіемъ, чтобы они производились въ заранѣе назначенное время и съ заблаговременнымъ извѣщеніемъ о томъ всѣхъ членовъ конференціи на тотъ случай, если кто-либо изъ нихъ пожелаетъ присутствовать на этихъ испытаніяхъ.

Наконецъ, въ юбилейный 1913 годъ драматическіе курсы окончили: съ аттестатами—Карпова Евгенія, Книпперъ Евгенія, Скосыревская Янина, Шигорина Нина, Александровъ Петръ, Вивьенъ Леонидъ, Ламанъ Владиміръ, Шульгинъ Николай; со свидѣтельствами—Калашникова Екатерина, Люминарская Антонина.

Подводя итоги XXV-лѣтнему существованію драматическихъ курсовъ при Императорскомъ С.-Петербургскомъ Театральномъ Училищѣ, составитель настоящаго историческаго очерка обратился къ инспектору училища И. М. Мысовскому, а также къ одному изъ преподавателей драматическаго искусства на курсахъ, Ю. М. Юрьеву съ предложеніемъ возбудить, въ виду предстоящаго юбилея, вопросъ о томъ, къ какому типу учебныхъ заведеній относятся курсы: среднему или высшему и, въ случаѣ если выяснится, что они относятся къ типу среднихъ, ходатайствовать о перечисленіи ихъ въ разрядъ высшихъ учебныхъ заведеній. Составленная имъ записка была предложена на усмотрѣніе директора Императорскихъ театровъ; на основаніи поданной записки В. А. Теляковскій вошелъ въ Канцелярію Министерства со слѣдующимъ представленіемъ:

«Драматическіе курсы при Императорскомъ С.-Петербургскомъ театральномъ училищѣ по существу своему являются высшимъ спеціальнымъ художественно-учебнымъ заведеніемъ, имѣющимъ цѣлью образовать драматическихъ артистовъ и, слѣдовательно, соотвѣтствующимъ однороднымъ съ нимъ спеціальнымъ художественнымъ учебнымъ заведеніямъ, каковы Императорская Академія Художествъ и Консерваторіи Императорскаго Русскаго Музыкальнаго Общества.

На основаніи § 41 Высочайше утвержденнаго Положенія о названномъ училищѣ, на драматическіе курсы принимаются: a) безъ экзамена лишь лица, окончившія курсъ среднихъ учебныхъ заведеній, b) по повѣрочному испытанію—окончившія курсы не менѣе пяти классовъ гимназій, реальныхъ училищъ или соотвѣтствующихъ имъ учебныхъ заведеній, и c) по экзамену, устанавливаемому конференціей училища—не удовлетворяющія помянутымъ требованіямъ, но обнаружившія несомнѣнныя способности къ драматическому искусству. Такимъ образомъ, и по правиламъ пріема учащихся драматическіе курсы являются высшимъ учебнымъ заведеніемъ, вполнѣ отвѣчающимъ Академіи Художествъ и значительно превосходящимъ консерваторіи, въ коихъ отъ поступающихъ молодыхъ людей требуется только цензъ прогимназіи, а для лицъ, обладающихъ данными къ развитію художественныхъ талантовъ,—познанія не ниже пріемныхъ требованій въ среднихъ учебныхъ заведеніяхъ.

Программы преподаваемыхъ на драматическихъ курсахъ учебныхъ предметовъ и лекціонный способъ преподаванія вполнѣ отвѣчаютъ программамъ и способу преподаванія въ высшихъ учебныхъ заведеніяхъ.

Окончившія драматическіе курсы лица изъ податного сословія, удостоенныя званія неклассного художника, изъ податного счета исключаются и перечисляются въ сословіе личныхъ почетныхъ гражданъ, подобно лицамъ, окончившимъ курсъ Консерваторіи и Академіи Художествъ.

Въ отношеніи отбыванія воинской повинности драматическіе курсы отнесены въ I-й разрядъ учебныхъ заведеній. Мнѣніе объ этомъ Государственнаго Совѣта было Высочайше утверждено 13-го марта 1895 года, въ пору, когда къ I-му разряду относились лишь высшія учебныя заведенія.

Сопоставляя вышеупомянутыя данныя и соображенія съ указаніемъ приложенія къ ст. 61 т. VI Св. зак. изд. 1897 г., въ коемъ драматическіе курсы причислены къ учебнымъ заведеніямъ второго разряда, я нахожу положеніе курсовъ въ ряду учебныхъ заведеній недостаточно выясненнымъ, а потому имѣю честь просить Канцелярію Министра Императорскаго Двора, въ виду исполняющагося 17-го сентября текущаго года двадцатипятилѣтія существованія этихъ курсовъ, разъяснить вопросъ о томъ, къ какому разряду учебныхъ заведеній принадлежатъ драматическіе курсы при Императорскомъ С.-Петербургскомъ Театральномъ училищѣ: къ разряду высшихъ или среднихъ.

Если названные курсы принадлежатъ, какъ того слѣдуетъ ожидать по существу и въ виду нѣкоторыхъ указанныхъ выше правъ, присвоенныхъ уже курсамъ,—къ разряду высшихъ учебныхъ заведеній, то я прошу выяснить также права лицъ, окончившихъ курсы, по чинопроизводству, на случай поступленія этихъ лицъ на государственную службу, напр., въ качествѣ преподавателей выразительнаго чтенія и т. п.

Лица, удостоенныя диплома или аттестата объ окончаніи курса въ консерваторіяхъ, пользуются правомъ поступленія на государственную службу съ утвержденіемъ въ чинѣ XIV класса, а въ случаѣ опредѣленія на классную должность въ консерваторіяхъ или музыкальныхъ училищахъ—въ чинѣ XII класса; лица же, удостоенныя Императорской Академіей Художествъ

званія художника, пріобрѣтаютъ, при поступленіи на службу штатными преподавателями искусствъ и при занятіи другихъ спеціально художественныхъ должностей,—права на чинъ X класса. Слѣдовательно, и драматическіе курсы имѣютъ всѣ основанія давать право на чинъ своимъ питомцамъ, при поступленіи ихъ на соотвѣтствующія полученному ими образованію должности государственной службы.

Вмѣстѣ съ тѣмъ я признаю своевременнымъ и необходимымъ возбудить, согласно заключенію училищной конференціи, ходатайство объ установленіи для лицъ, оканчивающихъ драматическіе курсы, нагруднаго академическаго знака по прилагаемому при семъ проекту. Установленіе этого знака признано училищной конференціей желательнымъ по тѣмъ же основаніямъ, которыя побудили установить подобныя видимыя отличія въ другихъ учебныхъ заведеніяхъ».

Послѣдовавшій вскорѣ же изъ Канцеляріи Министерства Двора отвѣтъ разъяснилъ, что Драматическіе курсы, по смыслу дѣйствующихъ законовъ, относятся къ разряду средне-учебныхъ заведеній.

Въ виду, этого Директоръ Императорскихъ театровъ обратился къ Министру Двора съ ходатайствомъ о причисленіи Драматическихъ курсовъ къ разряду высшихъ учебныхъ заведеній.

Принимая во вниманіе приведенныя въ этомъ ходатайствѣ соображенія, а также то обстоятельство, что драматическіе курсы, какъ это указывалось въ выработанномъ въ 1908 году докладѣ комиссіи, уже сыграли и впредь, несомнѣнно, будутъ играть важную роль въ дѣлѣ сценическаго образованія, остается пожелать, чтобы они, съ одной стороны, заняли, наконецъ, соотвѣтствующее имъ оффиціальное положеніе, а съ другой, поставили дѣло художественнаго образованія на требуемую высоту.

СПИСОКЪ

лицъ, обучавшихся на Драматическихъ Курсахъ при Импер. Спб. Театр. Училищѣ.

		Годъ поступленія.	Годъ окончанія.	
1.	Або-Заврадзе-Завріевъ, Сергѣй	1902	1905	1
2.	Абрамова, Лидія	1909	1912	2
3.	Ага-Гамза-Оглы-Гамза, Екатерина	1899	1902	3
4.	Алабашева, Софія	1898		
5.	Александрова, Клавдія	1891		
6.	Александрова, Марія	1903	1906	4
7.	Александровъ, Петръ	1910	1913	5
8.	Александровъ, Михаилъ	1888		
9.	Алексѣевъ, Александръ	1905—1907		
10.	Алейникова-Быкова, Анна	1906	1909	6
11.	Альбовъ, Петръ	1904	1907	7
12.	Алферова, Зинаида	1894	1897	8
13.	Алферова, Марія	1893		
14.	Амосова, Надежда	1902	1905	9
15.	Андреевъ, Николай	1894	1897	10
16.	Анисимовъ, Сергѣй	1898	1901	11
17.	Аничкова, Юлія	1905		
18.	Арбекова, Марія	1910		
19.	Арбузовъ, Иванъ	1911		
20.	Астафьева, Марія	1897	1900	12
21.	Атаманова, Наталія	1895		
22.	Афанасьевъ, Владиміръ	1909	1911	13
23.	Бажановъ, Александръ	1898		

24. Баженова, Анна	1907	1910	14
25. Балакинъ, Стефанъ	1911		
26. Баландина, Софія	1900		
27. Балашева, Анна	1900		
28. Балдовская, Ольга	1891		
29. Барбашинъ, Митрофанъ	1907		
30. Баркалова, Софія	1905	1908	15
31. Барканова, Любовь	1896		
32. Барская-Григоровичъ, Александра	1889	1892	16
33. Барсова, Софія	1889		
34. Бафталовская Марія	1904	1907	17
35. Баянусъ, Семенъ	1908	1901	18
36. Беккеръ, Федоръ	1903	1906	19
37. Бережной, Константинъ	1897	1900	20
38. Берендсонъ, Елисавета	1899	1902	21
39. Берляндъ, Константинъ	1900	1903	22
40. Берляндъ, Марія	1904	1907	23
41. Бернеръ, Иванъ	1905	1908	24
42. Берхманъ, Вѣра	1906	1909	25
43. Билибина, Вѣра	1888	1891	26
44. Блохъ, Надежда	1902		
45. Блохина, Зинаида	1908	1911	27
46. Блюменфельдъ, Наталія	1896	1899	28
47. Богдановичъ, Елена	1898		
48. Бокъ, Николай	1888		
49. Боланъ, Павелъ	1904	1907	29
50. Больцани, Александра	1909	1912	30
51. Боронихинъ, Борисъ	1912		
52. Бронникова, Эмилія	1896	1899	31
53. Бурмистрова, Александра	1888	1891	32
54. Бурмистрова, Ольга	1888	1891	33
55. Бутковская, Наталія	1899	1902	34

56. Бушуева, Марія	1898	1901	35
57. Бѣлгородская, Александра	1910		
58. Бѣленицкій, Владимиръ	1910		
59. Бѣлицкій, Андрей	1909		
60. Бѣловъ, Николай	1906	1910	36
61. Бѣляевъ, Алексѣй	1899	1902	37
62. Быкадорова, Елена	1911		
63. Важенина, Анастасія	1899	1902	38
64. Вальхъ, Александръ	1891	1894	39
65. Васильева, Антонина	1893		
66. Васильева, Антонина	1905	1908	40
67. Васильева, Вѣра	1889	1892	41
68. Васильева, Елисавета	1912		
69. Васильева, Ираида	1893		
70. Васильевъ, Владимиръ	1912		
71. Василькова, Валентина	1898	1901	42
72. Варварина, Наталія	1908	1911	43
73. Ваффей, Аделаида	1904		
74. Вельяшевъ, Илья	1889		
75. Вержбицкая, Вѣра	1891	1894	44
76. Вертышевъ, Константинъ	1902	1905	45
77. Веймарнъ, Екатерина	1903	1906	46
78. Вейнбергъ, Павелъ	1891		
79. Вивіенъ, Леонидъ	1910	1913	47
80. Виноградовъ, Павелъ	1912		
81. Вилькина, Людмила	1891		
82. Виноградова, Прасковья	1889	1892	48
83. Виноградовъ, Григорій	1911		
84. Виноградовъ, Матвѣй	1907	1910	49
85. Витте, Аполлонъ	1911		
86. Власовъ, Василій	1900		
87. Волковичъ, Александръ	1911		

88.	Волковъ, Алексѣй	1888		
89.	Волковъ, Алексѣй	1893		
90.	Волховская, Нина	1902		
91.	Волховская, Софія	1906	1909	50
92.	Вольфъ-Израель, Евгенія	1912		
93.	Воронцовъ, Николай	1902	1905	51
94.	Врасская, Варвара	1904		
95.	Вульфъ—фонъ, Павла	1898	1901	52
96.	Вѣтвеницкая, Александра	1907	1911	53
97.	Гавеманъ, Василій	1897	1901	54
98.	Гавришева, Августина	1890	1893	55
99.	Гаевская, Анна	1894	1897	56
100.	Галкинъ, Яковъ	1911		
101.	Гальпертъ, Ольга	1902	1905	57
102.	Ганчевъ, Христофоръ	1896	1899	58
103.	Гарфильдъ, Павелъ	1891		
104.	Гарфильдъ, Юлія	1890	1893	59
105.	Гензель, Аркадій	1893		
106.	Гензель, Ольга	1912		
107.	Геница, Валентина	1905	1908	60
108.	Гернгроссъ, Всеволодъ	1905	1908	61
109.	Глѣбова, Ольга	1902	1905	62
110.	Голубева, Ольга	1891		
111.	Горушкина, Елисавета	1903		
112.	Горѣлова, Ирина	1901		
113.	Градовская, Екатерина	1888	1891	63
114.	Григорьева, Александра	1890		
115.	Григорьевъ, Сергѣй	1900—1901	1904	64
116.	Групильонъ, Дарія	1890		
117.	Групильонъ, Юлія	1890	1893	65
118.	Гурскій, Анатолій	1901		
119.	Гусевъ, Борисъ	1897	1901	(экстерномъ).

120. Густерина, Марія	1907	1910	66
121. Данилова, Вѣра	1888	1891	67
122. Данилова, Марія	1912		
123. Дауговетъ, Борисъ	1906	1909	68
124. Дворянинова-Горская, Александра	1888		
125. Дебольскій, Михаилъ	1911		
126. Делазари, Иванъ	1892		
127. Делазари, Николай	1889		
128. Дементьевъ, Борисъ	1897	1900	69
129. Деирепсъ, Надежда	1901		
130. Десино, Юлія	1890	1893	70
131. Дестомбъ, Клавдія	1893	1896	71
132. Дестомбъ, Ольга	1894	1897	72
133. Діаконовъ, Александръ	1903—1905	1908	73
134. Дмитріева, Марія	1907	1910	74
135. Добровольскій, Леонидъ	1889	1892	75
136. Долгова, Евгенія	1888—1892		
137. Домогаровъ, Константинъ	1910		
138. Доробецъ, Марія	1889		
139. Дорофѣева, Наталія	1895	1898	76
140. Дубининъ, Илья	1888	1891	77
141. Елистратова, Ольга	1897	1900	78
142. Епифановъ, Петръ	1892		
143. Есиповичъ, Анна	1901	1904	79
144. Ждановъ, Сергѣй	1900	1903	80
145. Желѣзнова, Нина	1912		
146. Жукова, Вѣра	1905	1908	81
147. Захаровъ, Михаилъ	1907		
148. Зацкой, Михаилъ	1909	1912	82
149. Зелинская, Екатерина	1890		
150. Зелинская, Наталія	1905	1908	82
151. Зиборовъ, Юрій	1907		

152. Змирлова, Марія	1907	1910	83
153. Знаменскій, Михаилъ	1909	1912	84
154. Зорина, Любовь	1893	1896	85
155. Зубовъ, Константинъ	1907		
156. Иванова, Лидія	1904	1907	86
157. Иванова, Ольга	1889	1892	87
158. Иванова-Новикова, Ольга	1889	1892	88
159. Ивановъ, Иванъ	1907		
160. Ивановъ, Николай	1909	1912	89
161. Игнатьева, Нина	1898	1901	90
162. Израилевъ, Ѳедоръ	1890	1892	91
163. Ильиныхъ, Николай	1894	1897	92
164. Ирошникова-Дюжикова, Елена	1888	1891	93
165. Ирошникова-Дюжикова, Ольга	1893	1896	94
166. Исакова, Анна	1910		
167. Итинъ, Яковъ	1912		
168. Іонинъ, Георгій	1902	1905	95
169. Казина, Наталія	1898	1901	96
170. Казицына, Татьяна	1889		
171. Калашникова, Екатерина	1910	1913	96
172. Калугинъ, Игорь	1912		
173. Карпова, Евгенія	1910	1913	97
174. Каргинъ, Михаилъ	1906		
175. Карловичъ, Елена	1901		
176. Карманова, Надежда	1888		
177. Качалова, Любовь	1890	1893	98
178. Кашперова, Вѣра	1894		
179. Кашперовъ, Николай	1889		
180. Киселева, Анна	1902		
181. Клементьева, Ольга	1906	1909	99
182. Клеменцъ, Елена	1900		
183. Климова (Шмакова), Вѣра	1909	1909	100

184. Клочковскій, Левъ	1908	1911	101
185. Клочковскій, Петръ	1907		
186. Книпперъ, Евгенія	1910	1913	102
187. Кобецкій, Михаилъ	1902	1905	103
188. Ковалева, Вѣра	1890		
189. Коваленская, Нина	1906	1909	104
190. Кованько, Елена	1889	1892	105
191. Колянская, Раиса	1908		
192. Кононова, Нина	1900	1903	106
193. Кончіелова, Вѣра	1903	1906	107
194. Копѣйщикова, Марія	1892		
195. Корнѣевъ, Владиміръ	1897	1900	108
196. Космачевъ, Владимиръ	1910		
197. Котляревская, Вѣра	1895	1898	109
198. Кошарновская, Валентина	1905	1908	110
199. Кофодъ, Нина	1912		
200. Кравотынскій, Петръ	1888	1891	111
201. Кравченко, Владимиръ	1901		
202. Краснокутская, Нина	1900		
203. Крашевская, Антонина	1892	1895	112
204. Крестова, Анна	1909		
205. Кропивницкая, Александра	1907	1910	113
206. Кротковъ, Николай	1906	1909	
207. Крылова, Александра	1888	1891	114
208. Крыловъ, Федоръ	1897	1900	115
209. Крюковъ. Евстафій	1893	1896	116
210. Крюковъ, Николай	1910		
211. Кузнецова, Елена	1907	1910	117
212. Кузнецова, Людмила	1892		
213. Кузнецовъ, Николай	1907	1910	118
214. Кузнецовъ, Михаилъ	1902	1905	119
215. Кузьмина, Ольга	1906	1909	120

216. Куликъ, Надежда	1911		
217. Кулинскій, Николай	1905	1908	121
218. Кульженко, Наталія	1900		
219. Купчинская, Вѣра	1901		
220. Купчинская, Елена	1903		
221. Курихина, Елена	1905	1908	122
222. Курихина, Марія	1902	1905	123
223. Курихинъ, Федоръ	1902	1905	124
224. Кускова, Агнія	1888	1892	125
225. Лаврова, Екатерина	1895		
226. Ламанъ, Владимиръ	1910	1913	126
227. Ландезенъ, фонъ, Марія	1911		
228. Ларіоновъ, Николай	1893		
229. Лебедева, Александра	1897	1907	127
230. Лебедева, Екатерина	1899	1902	128
231. Лебедевъ, Николай	1895	1898	129
232. Лебедевъ, Павелъ	1903		
233. Лизогубъ, Софія	1892	1895	130
234. Липченко, Варвара	1912		
235. Литвинова, Евгенія	1909		
236. Лозинская, Ольга	1901		
237. Локтевъ, Николай	1899	1902	131
238. Лосева, Наталія	1909	1912	132
239. Лось, Антонъ	1900	1903	133
240. Лужецкая, Софія	1900		
241. Лукашевичъ, Василій	1900	1903	134
242. Любимская, Софія	1903	1906	135
243. Люминарская, Антонина	1910	1913	136
244. Лютенскова, Марія	1904	1907	137
245. Лютенсковъ, Николай	1903	1906	138
246. Лешковъ, Павелъ	1908	1911	139
247. Ляймингъ, Марія	1893	1897	140

248. Макарова, Евгенія	1900		
249. Маклецкая, Анна	1893		
250. Малаховъ, Петръ	1912		
251. Малиновскій, Андрей	1905	1908	141
252. Малышевъ, Алексѣй	1888		
253. Мансветова, Лидія	1905	1908	142
254. Мартыненко, Николай	1899		
255. Маслевичъ, Евгенія	1890		
256. Масловская, Софія	1909	1912	143
257. Матвѣева, Лидія	1911		
258. Матиссенъ, Ольга	1910		
259. Мацкевичъ, Валерія	1903		
260. Мацкевичъ, Раиса	1907	1910	144
261. Майновъ, Николай	1896	1892	145
262. Медвѣдевъ, Петръ	1907		
263. Мерингъ, Вѣра	1895		
264. Мессингъ, Марія	1908	1911	146
265. Мейеръ, Николай	1912		
266. Миклашевскій, Константинъ	1908	1911	147
267. Миронова, Валентина	1889	1892	148
268. Михайлова, Елисавета	1895		
269. Михайловъ, Викторъ	1901	1904	149
270. Можанская, Марія	1898	1901	150
271. Можарова, Наталія	1912		
272. Моисеевъ, Константинъ	1912		
273. Мосдорфъ, Ѳедоръ	1909	1912	151
274. Муравлевъ, Викторъ	1888		
275. Мутовкинъ, Алексѣй	1902	1905	152
276. Мухина, Маріанна	1896	1899	153
277. Навроцкій, Александръ	1895	1898	154
278. Нальханова, Александра	1888	1891	155
279. Назарова, Марія	1888		

280. Недосѣкинъ, Леонидъ	1898		
281. Нелидова, Елисавета	1900	1903	156
282. Нестерова, Марія	1905	1908	157
283. Несторъ, Елисавета	1903	1906	158
284. Низковскій, Пантелеймонъ	1908	1911	159
285. Никитина, Евгенія	1911		
286. Николаевъ, Никандръ	1892	1895	160
287. Николаидисъ, Клеопатра	1898		
288. Новицкій, Николай	1907	1910	161
289. Новоселова, Анна	1895	1898	162
290. Ограновичъ, Алексѣй	1892	1895	163
291. Озаровскій, Георгій	1889	1892	164
292. Окуловъ, Николай	1889	1892	165
293. Осиповъ, Иванъ	1912		
294. Осиповъ, Сергѣй	1900	1904	166
295. Осмоловскій, Сергѣй	1913		
296. Осташевская, Варвара	1896	1899	167
297. Островская, Бронислава	1888		
298. Отдѣльновъ, Димитрій	1909		
299. Охотинъ, Павелъ	1891		
300. Павловъ, Николай	1906	1909	168
301. Панафидина, Елисавета	1890	1893	169
302. Панафутина, Антонина	1895		
303. Пантелѣевъ, Александръ	1893	1896	170
304. Пантелѣевъ, Анатолій	1889		
305. Парамоновъ, Михаилъ	1896		
306. Паренсова, Марія	1904	1907	171
307. Патронъ, Людмила	1909		
308. Пахомовъ, Александръ	1905	1908	172
309. Пашковскій, Борисъ	1903	1906	173
310. Пашковскій, Николай	1899	1902	174
311. Переверзева, Наталія	1896	1899	175

312. Петровъ, Василій	1889	1892	176
313. Піотровская, Антонида	1911		
314. Піукова, Елисавета	1899		
315. Плетневъ, Владимиръ	1899	1902	177
316. Погонина, Варвара	1899	1902	178
317. Погребова, Прасковія	1889		
318. Побреинъ, Надежда	1891		
319. Подруцкій, Николай	1894—1895		
320. Половцева, Евгенія	1904	1907	179
321. Полуектова, Серафима	1900		
322. Полянскій, Илья	1905—1907		
323. Пономаренко, Глафира	1905	1908	180
324. Понятина, Антонина	1900		
325. Поплавская, Анна	1906	1909	181
326. Поплавскій, Василій	1895		
327. Поповъ, Владиміръ	1906		
328. Поповъ Михаилъ	1892	1896	185
329. Попъ-Пандовъ, Димитрій	1900		
330. Порохинъ, Сергѣй	1904	1907	186
331. Порчинская, Марія	1902	1905	187
332. Потоцкая, Елена	1893	1895	188
333. Преображенскій, Иванъ	1909	1912	189
334. Прокофьевъ, Сергѣй	1908	1911	190
335. Прохорова, Марія	1902	1905	191
336. Прѣсняковъ, Евгеній	1901		
337. Пыпина, Евгенія	1891		
338. Пырочкина, Екатерина	1891	1894	192
339. Радецкая, Софія	1829		
340. Раевская, Антонина	1901	1904	193
341. Раевская, Екатерина	1890		
342. Ратчъ, Марія	1891	1894	194
343. Рачковская, Варвара	1901	1904	195

344.	Рашевская, Наталія	1911		
345.	Редько, Николай	1895	1898	196
346.	Рихардова, Ольга	1896	1899	197
347.	Робергъ, Елизавета	1897	1902	198
348.	Ровинская, Елена	1897		
349.	Родіонова, Зинаида	1895		
350.	Романова, Елена	1891 (Моск. уч.)	1895	199
351.	Романовскій, Александръ	1899		
352.	Рубанъ, Борисъ	1910		
353.	Рубенау фонъ, Софія	1907	1911	200
354.	Рыбаковъ, Василій	1891		
355.	Рыкъ, Болеславъ	1888	1891	201
356.	Рязанцевъ, Николай	1893	1896	202
357.	Рѣпина, Вѣра	1895	1898	203
358.	Садовскій, Константинъ	1910		
359.	Сазоновъ, Владиміръ	1904		
360.	Самойловичъ, Елисавета	1907	1910	204
361.	Самойловъ, Владиміръ	1903		
362.	Санамовъ, Матвѣй	1907	1910	205
363.	Сарафовъ, Константинъ	1896	1899	206
364.	Сассъ-Тисовскій, Анатолій	1906	1909	207
365.	Саханская, Валентина	1900		
366.	Селезнева, Александра	1898	1901	208
367.	Семенова, Надежда	1888		
368.	Сенявина, Наталія	1892		
369.	Сибирайская, Зинаида	1909	1912	209
370.	Симковъ, Николай	1910		
371.	Синеоковъ, Михаилъ	1898		
372.	Скороходовъ, Сергѣй	1912		
373.	Скосаревская, Марія	1910		
374.	Скосырская, Янина	1910	1913	210
375.	Слонимская, Юлія	1902	1905	211

376.	Смирновъ, Борисъ	1911		
377.	Смоличъ, Николай	1908	1911	212
378.	Смѣлковъ, Михаилъ	1910		
379.	Соборницкая, Екатерина	1906	1909	213
380.	Соколова, Иларія	1895		
381.	Соколова, Марія	1911		
382.	Сокольская, Софія	1912		
383.	Соловьева, Елена	1893	1896	214
384.	Соляниковъ, Владиміръ	1893	1897	215
385.	Соляниковъ, Николай	1894	1897	216
386.	Спичакова-Заболотная, Александра	1896		
387.	Станилевичъ, Надежда	1910		
388.	Станишевская, Ванда	1898		
389.	Старицкій, Николай	1900		
390.	Стоматова, Елена	1898		
391.	Стравинская, Инна	1894	1897	217
392.	Суринъ, Георгій	1894		
393.	Сухаревъ, Владиміръ	1908	1911	218
394.	Сухомлинова, Елисавета	1912		
395.	Сытинъ, Евгеній	1900—1907		219
396.	Тагіаносова, Марія	1911		
397.	Тарасова, Евфросинія	1889	1892	220
398.	Терская, Тамара			
399.	Тимановская, Елена	1893	1897	221
400.	Тиме, Елисавета	1905	1908	222
401.	Титовъ, Николай	1911		
402.	Топорковъ, Василій	1906	1909	223
403.	Травинскій, Николай	1889	1892	224
404.	Трофимова, Екатерина	1889	1892	225
405.	Трофимовъ, Владиміръ	1896	1899	226
406.	Троцкая-Сенютовичъ, Нина	1902	1905	227
407.	Трояновскій, Владиміръ	1912		

408. Тургеневъ, Өедоръ	1904		
409. Турцевичъ, Анатолій	1906		
410. Турчанинова, Анна	1899		
411. Тхоржевская, Наталія	1907	1910	228
412. Тюрнеръ, Адольфъ	1897		
413. Уваровъ, Георгій	1899	1902	229
414. Улухановъ, Николай	1895		
415. Усачевъ, Александръ	1888	1891	230
416. Ускова, Елена	1901	1904	231
417. Устромская, Наталія	1908		
418. Ухова, Лидія	1896		
419. Федорова, Екатерина	1902	1905	232
420. Феона, Алексѣй	1902	1905	233
421. Феофанова, Ольга	1891		
422. Фокинъ, Владиміръ	1888		
423. Фомина, Зоя	1901		
424. Фридлейнъ, Евгенія	1909	1912	234
425. Халютина, Евдокія	1894	1897	235
426. Хандамировъ, Александръ	1907		
427. Хованская, Евгенія	1907	1910	236
428. Ходжаевъ, Христофоръ	1904	1907	237
429. Ходотовъ, Николай	1895	1898	238
430. Христофоровъ, Николай	1903		
431. Цыцовичъ, Александра	1910		
432. Чайковская, Марія	1907		
433. Чеканъ, Викторія	1908	1911	239
434. Челюсткина, Людмила	1900		
435. Чернышевъ, Георгій	1909	1912	240
436. Четверикова, Анна	1892	1895	241
437. Чижевская, Нина	1915		
438. Чугринова, Наталія	1895		
439. Чурилова, Лидія	1897	1900	242

440. Шамшева, Надежда	1890		
441. Шауманъ, Николай	1890	1893	243
442. Шенцовъ, Сергѣй	1908		
443. Шептицкая, Ксенія	1897		
444. Шестопаловъ, Николай	1909	1912	244
445. Шефферъ фонъ, Евгенія	1900		
446. Шигорина, Нина	1910	1913	245
447. Шклярская, Марія	1889	1892	246
448. Шоппо, Вячеславъ	1908		
449. Шостаченко, Надежда	1908	1911	247
450. Штакеншнейдеръ, Марія	1898		
451. Штейнбергъ, Надежда	1888	1891	248
452. Штейнъ, Георгій	1888		
453. Шульгинъ, Николай	1910	1913	249
454. Шутя, Максимъ	1902		
455. Щербакова, Анна	1888		
456. Эдельманъ, Генрихъ	1899		
457. Экманъ, Леонтина	1892	1895	250
458. Энгельгартъ, Евгенія	1894		
459. Эйсмонтъ, Густавъ	1901		
460. Эйсмонтъ, Ольга	1893		
461. Южакова, Ольга	1910		
462. Юневичъ, Марія	1892	1895	251
463. Юренева, Вѣра	1899	1902	252
464. Юрковская, Надежда	1890	1893	253
465. Яворская, Лидія	1890	1893	254
466. Яковлева, Елисавета	1889	1892	255
467. Яковлевъ, Николай	1903	1906	256
468. Яковлевъ, Степанъ	1890	1893	257
469. Якубовская, Евгенія	1888		
470. Ястребова, Наталія	1909	1912	258

471. Якимовичъ, Іосифъ	1904	1907	259
472. Яцкевичъ, Ядвига	1890	1893	260

Если принять во вниманіе, что въ настоящее время на курсахъ находится 29 лицъ, то окажется, что изъ 472 поступившихъ на курсы въ теченіе 25-ти лѣтъ, окончили курсъ 260, т. е. приблизительно 55 %.

ЕЖЕГОДНИКЪ

ИМПЕРАТОРСКИХЪ ТЕАТРОВЪ

1913

ВЫПУСКЪ VI

СОДЕРЖАНІЕ.

Жизнь и творчество Шекспира. Очеркъ В. П. Лачинова.

Театръ въ Россіи при Императрицѣ Аннѣ Іоанновнѣ. В. Всеволодскаго-Гернгроссъ.

Театръ Вагнера. З. Ашкинази.

Послѣдній князь Тюфякинъ. П. А. Россіева.

Обзоръ сезона 1912—1913 гг. Москва. Малый театръ. Н. Эфросъ.

25-лѣтіе драматическихъ курсовъ при Императорскомъ Спб. Театральномъ училищѣ.

Библіографія: J. Patouillet. Ostrovski et son théâtre de moeurs russes. П. Морозова.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЯ ПРИЛОЖЕНІЯ:

Спб. Александринскій театръ: „Избраніе на царство царя Михаила Ѳеодоровича Романова“ А. Н. Чаева. (Сцены 1, 2 и 3 актовъ).

„Таланты и Поклонники“ А. Н. Островскаго (сцены 2 и 4 актовъ).

Маріинскій театръ: „М-мъ Беттерфляй“ опера Пучини: г-жа Кузнецова въ роли Чіо-чіо-Санъ; г. Каракашъ въ роли консула Шарплеса; г. Виттингъ въ роли Пинхертона; г. Калининъ въ роли Горо.

Декораціи по эскизамъ академика К. А. Коровина, работы художника г. Голова. Садъ и внутренность японскаго домика.

Москва. Малый театръ: „Таланты и поклонники“ А. Н. Островскаго: О. О. Садовская въ роли Домны Пантелеевны; г. Прав-

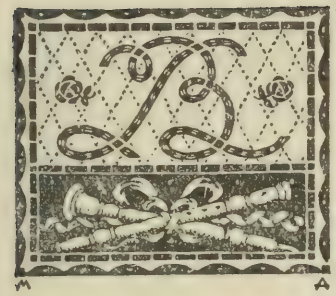
Продолженіе см. 3 стр. обложки.

Г-ЖА КУЗНЕЦОВА ВЪ РОЛИ ЧІО-ЧІО-САНЪ.
«М-МЪ БЕТТЕРФЛЯЙ», ОПЕРА ПУЧИНИ НА СЦЕНѢ МАРІИНСКАГО ТЕАТРА.

ЖИЗНЬ И ТВОРЧЕСТВО ШЕКСПИРА [1]).

Очеркъ В. П. ЛАЧИНОВА.

(По новымъ изслѣдованіямъ).



ИЛЬЯМЪ Шекспиръ является для насъ какимъ-то невѣдомымъ богомъ. Мы почти ничего не знаемъ о его личной жизни; только самыя драмы, выявляющія въ наиболѣе важныхъ моментахъ душу поэта, дополняютъ эти скудныя свѣдѣнія. Больше всего автобіографическихъ чертъ содержится въ центральномъ произведеніи Шекспира, въ «Гамлетѣ». Если взять весь рядъ шекспировскихъ героевъ, то мы увидимъ въ каждомъ изъ нихъ этотъ гамлетовскій типъ, слагающійся по мѣрѣ того, какъ слагается характеръ поэта. Влюбленный Ромео уже предвѣщаетъ датскаго скептика и пессимиста; съ другой стороны, Отелло, Макбетъ, Просперо лишь дальнѣйшая эволюція Гамлета, а вмѣстѣ съ тѣмъ и самого Шекспира. Почти всѣ эти герои любятъ музыку и цвѣты, отличаются пылкимъ краснорѣчіемъ и особою нервностью, порождающей безсонницу и способность видѣть духовъ. Все это были черты, присущія Шекспиру. Это былъ геній эпохи Возрожденія, когда именно распалась «цѣпь временъ», рушился весь прежній укладъ и возстали античные призраки въ очарованіи далекой старины. Эту цѣпь временъ пытался связать Шекспиръ и плодомъ его титанической работы явился театръ, какому равнаго не было и не предвидится.

---

[1]) Въ основу этого очерка легла главнымъ образомъ книга: The man Shakespeare and his tragic life-story, ly Frank *Harris,* но были приняты во вниманіе и многія журнальныя статьи, появившіяся за послѣднее время, не говоря уже о старой шекспировской литературѣ. Недавно опять всплыли парадоксальныя теоріи, утверждающія, что Шекспиръ не написалъ своихъ драмъ. Обыкновенно при этомъ игнорируются свидѣтельства современниковъ и сотрудничество Шекспира съ другими драматургами, которые никакъ уже не могли работать съ подставнымъ лицомъ. Особое же значеніе придается безграмотной эпитафіи, за выполненіе которой покойникъ не можетъ быть отвѣтственъ.

Побуждающимъ стимуломъ въ этой дѣятельности была любовь, бурная, демоническая, полная противорѣчій, доведшая поэта до сумасшествія и подорвавшая его силы.

Лишь вернувшись обратно на родину, Шекспиръ очнулся отъ угара страсти и его величавый закатъ озарился созданіемъ такихъ перловъ, какъ «Зимняя сказка», «Цимбелинъ» и «Буря».

Такимъ образомъ, былъ замкнутъ кругъ его жизни и его дѣятельность получила характеръ вѣчности, какъ этотъ замкнутый кругъ.

Фамилія Шекспиръ была довольно обычной въ Варвикскомъ графствѣ въ XVI вѣкѣ. Отецъ поэта Джонъ Шекспиръ былъ фермеръ и отличался значительной предпріимчивостью. Поселившись въ Стратфордѣ, онъ занимался торговлей—былъ мясникомъ, но торговалъ также хлѣбомъ, шерстью и солодомъ. Его даже выбрали старшиной, а затѣмъ предсѣдателемъ городской управы. Онъ разжился, пріобрѣлъ два дома; вдобавокъ и бракъ его былъ очень выгоденъ, т. к. у невѣсты оказался домъ и земля. Около 1557 г. Джонъ Шекспиръ содержалъ даже двѣ труппы актеровъ. Жена его Мери Арденъ была неграмотная, но обладала рѣдкими качествами и Вильямъ былъ къ ней чрезвычайно привязанъ. Онъ явился въ семьѣ первенцомъ мужского пола; до него родились только двѣ сестры; онъ, стало быть, оказался наиболѣе желаннымъ ребенкомъ. Родился Вильямъ 22 или 23 апрѣля 1564 г. Точно извѣстенъ лишь день его крещенія, 26 апрѣля. Семи или восьми лѣтъ Вильямъ поступилъ въ грамматическую школу, гдѣ пріобрѣлъ элементарныя знанія и между прочимъ нѣкоторыя свѣдѣнія по латыни. Еще въ школѣ его отмѣчали, какъ горячаго, живого и говорливаго юношу. Лѣтъ въ 13 онъ оставилъ школу и сталъ помогать отцу, дѣла котораго пришли въ упадокъ. Происходилъ какой-то промышленный кризисъ въ странѣ и, кромѣ того, его одолѣвала громадная семья.

О дѣтскихъ лѣтахъ Шекспира есть упоминаніе у Вальтеръ Скотта (Кеннильвортъ), быть можетъ почерпнутое изъ какой нибудь хроники, а именно о томъ, что малолѣтній Шекспиръ присутствовалъ вмѣстѣ съ

родителями на представленіи какой-то столичной труппы, заѣхавшей въ Стратфордъ.

Въ 1586 г. Джонъ Шекспиръ былъ объявленъ несостоятельнымъ и былъ лишенъ званія старшины (olderman). Въ это время Виль, оставленный, очевидно, безъ призора, попалъ въ дурную компанію, не гнушавшуюся браконьерствомъ; впрочемъ, охотились они на спорной землѣ, а именно въ паркѣ судьи Люса Чарлькота. Владѣлецъ парка возбудилъ судебное преслѣдованіе, грозившее тюрьмой Вильяму, и юноша въ отместку прилѣпилъ къ воротамъ парка сочиненную имъ пѣсенку, начинавшуюся словами: «Членъ парламента и мировой судья, въ своемъ домѣ жалкое воронье пугало, а въ Лондонѣ—оселъ» и проч. Впослѣдствіи этотъ судья былъ изображенъ въ комедіи «Много шума изъ ничего».

Въ это же время, т. е. уже лѣтъ 18, Шекспиръ началъ серьезно ухаживать и добился взаимности у дочери сосѣдняго фермера Анны Хетавей. Она была на восемь лѣтъ старше Шекспира, имѣла небольшой домикъ отъ отца и рублей 500 денегъ. Шекспиръ, видимо, увлекся этой женщиной, но не расчитывалъ жениться; къ этому его принудили родные Анны.

Черезъ шесть мѣсяцевъ уже у нихъ родилась дочь Сусанна.

Шекспиръ не разъ высказывалъ потомъ мысль, что жена не должна быть старше мужа, т. к. это рождаетъ «излишнюю ненависть и раздоры»; «вражда глухая, черствое презрѣніе устелютъ жесткою травою супружеское ложе»; такъ отзывался онъ, повидимому, на основаніи горькаго опыта.

Однако, семейные раздоры не мѣшали появленію дѣтей. Черезъ два года брачной жизни за первымъ ребенкомъ послѣдовала двойня: Гамлетъ и Юдифь.

Тутъ уже, въ 1585 г., Шекспиръ покидаетъ семью и переселяется въ Лондонъ, не имѣя никакихъ средствъ къ жизни.

Восемь лѣтъ слишкомъ онъ не видитъ своей семьи; но когда умеръ его единственный сынъ, Гамлетъ, скорбь поэта выразилась въ написанной тогда же, въ 1596 г., драмѣ «Король Джонъ», гдѣ трогательно описана смерть ребенка-принца. Вѣроятно, Шекспиръ и назвалъ своего сына «Гам-

летъ» въ память о датскомъ принцѣ, изображеніе котораго видѣлъ въ дѣтствѣ въ старинной англійской пьесѣ.

Точно также и къ дочерямъ поэтъ относился любовно; лишь къ женѣ, повидимому, наступило полное охлажденіе.

Въ «Комедіи Ошибокъ» есть намекъ на то, что жена его была отчаянно ревнива и сварлива (Адріана).

И такъ, не достигнувъ еще совершеннолѣтія, Шекспиръ бѣжалъ въ Лондонъ отъ тяжкой семейной жизни, а быть можетъ и отъ тюремнаго наказанія за браконьерство.

Какъ разъ въ 1587 г. возвращались въ Лондонъ двѣ актерскія труппы, остановившіяся временно въ Стратфордѣ. Одна изъ нихъ находилась подъ покровительствомъ лорда Лейчестера и заключала въ себѣ актеровъ Бербеджа и Геминджа, съ которыми, какъ мы знаемъ, Шекспиръ дружилъ всю жизнь.

У него былъ уже въ это время литературный багажъ, а именно поэма «Венера и Адонисъ», на которую онъ возлагалъ большія надежды. Пока же онъ пристроился къ труппѣ въ качествѣ помощника режиссера и, какъ человѣку литературному, ему поручали выправлять старыя пьесы, приспособляя ихъ для новыхъ постановокъ.

Шекспиръ въ это время представлялъ изъ себя симпатичнаго, стройнаго юношу, очень хорошаго товарища, находчиваго, съ блестящимъ юморомъ. Волосы его были каштановые, глаза свѣтло-каріе. Онъ отличался мягкимъ характеромъ и манерами, — въ общемъ оправдывалъ названіе gentle, т. е. имѣлъ въ себѣ что-то обаятельное. Ростъ его былъ приблизительно средній; выдающійся лобъ, заостренный подбородокъ и все лицо освѣщалось большими свѣтлыми глазами и украшалось подвижными, чувственными губами. Необыкновенно живой, Шекспиръ говорилъ обыкновенно очень быстро, высокимъ теноровымъ голосомъ; при этомъ лицо отражало всѣ его мимолетныя настроенія.

Напечатавъ въ 1592 г. свою «Венеру и Адонисъ», Шекспиръ посвятилъ этого первенца лорду Саутгамптону, также очень юному. Эта вели-

«ИЗБРАНІЕ НА ЦАРСТВО ЦАРЯ МИХАИЛА ѲЕОДОРОВИЧА РОМАНОВА», А. Н. ЧАЕВА (I АКТЪ)
АЛЕКСАНДРИНСКІЙ ТЕАТРЪ

колѣпняя поэма полна чувственности и заключаетъ въ себѣ яркія охотничьи картины.

Шекспиръ не отличался физическимъ здоровьемъ; особенно его мучила безсонница, даже въ раннихъ годахъ. Происходило это, вѣроятно, отъ повышенной впечатлительности, не позволявшей ему никогда много пить; однако, Шекспиръ любилъ подолгу сиживать въ тавернѣ, гдѣ собирались литераторы и актеры.

Повышенною впечатлительностью поэта надо объяснить и его крайнюю брезгливость. Шекспиръ съ презрѣніемъ отзывается о жирныхъ шапкахъ и зловонномъ дыханіи черни; вообще, въ немъ смолоду замѣчается наклонность къ аристократизму, которая, быть можетъ, объясняется хорошимъ происхожденіемъ его матери, помогшимъ впослѣдствіи пріобрѣсти и Шекспиру дворянскій гербъ. Но всегда Шекспиръ былъ изнѣженъ, хрупокъ и крайне чувствителенъ. Онъ мало находитъ удовольствія въ сраженіяхъ и турнирахъ; даже его любовь отличается женскимъ характеромъ.

Время, въ которое поэтъ Шекспиръ попалъ въ Лондонъ, было исключительнымъ: авантюризмъ былъ характерной чертою эпохи. Литераторы такіе, какъ Бенъ Джонсонъ, почти безнаказанно убивали людей, а Марло самъ умеръ во время трактирной драки. Шекспиру не нравилась эта дикая жизнь; онъ предпочиталъ окружать себя книгами, отдаваясь поэзіи. Отдыхая въ тавернѣ, онъ изучалъ подъ руководствомъ Марло будущихъ Фальстафа, Бардольфа и Пистоля.

Уже въ 1592 году Шекспиръ извѣстенъ, какъ драматургъ, и подвергается яростнымъ нападкамъ ученаго поэта Роберта Грина.

«Здѣсь есть одна выскочка, ворона, нарядившаяся въ наши перья. Обладая натурой тигра, онъ прикрылся личиной актера, и воображаетъ, что онъ можетъ владѣть бѣлымъ стихомъ, какъ лучшій изъ поэтовъ. Воображая себя мастеромъ на всѣ руки, онъ на самомъ дѣлѣ лишь провинціальный потрясателъ кулисъ (Shakescene)».

Но другой литераторъ Четль защищалъ Шекспира отъ обиды слѣдующими словами: «Онъ также благороденъ, какъ и превосходно испол-

няетъ свои обязанности. Многіе друзья сообщаютъ о его честности при дѣлежѣ и о забавной прелести его писаній, что доказываетъ его искусство».

Знатные юноши во время спектакля сидѣли въ то время на самой сценѣ и дѣлались своими людьми за кулисами. Такимъ образомъ, Шекспиръ познакомился съ упомянутымъ лордомъ Саутгамптономъ, которому и посвятилъ, кромѣ своей первой поэмы, и слѣдующую: «Лукрецію». Онъ не былъ чуждъ и любовныхъ похожденій, соперничая даже съ героемъ-любовникомъ Бербеджемъ. Бербеджъ, играя Ричарда III-го, сговорился съ одной дамой, что посѣтитъ ее послѣ представленія, но Шекспиръ подслушалъ разговоры и предвосхитилъ свиданіе; когда Бербеджъ явился въ назначенный часъ, то нашелъ дверь уже запертою и услышалъ лишь голосъ Шекспира: «Вильгельмъ Завоеватель опередилъ Ричарда III-го».

Повидимому, поэтъ пріобрѣлъ вскорѣ извѣстный достатокъ. Въ 1597 г. онъ пріѣхалъ обратно въ Стратфордъ и купилъ здѣсь домъ за 60 фунт. стерлинговъ.

Въ 1602 г. онъ уже покупаетъ 107 акровъ пахотной земли, потомъ арендуетъ ферму и т. д. Какъ актеръ, онъ получалъ около сотни фунтовъ въ годъ; кромѣ того, сдѣлался пайщикомъ въ театрѣ «Глобусъ», а лордъ Саутгамптонъ не забывалъ его награждать.

Несмотря на такую практичность, Шекспиръ не отличался скопидомствомъ, жилъ широко и щедро.

Аристократическіе вкусы Шекспира были у него связаны съ любовью къ красотѣ, но онъ не чуждъ былъ и тщеславія. Около 1600 года, послѣ долгихъ стараній, ему, какъ уже было упомянуто, удалось выхлопотать дворянскій гербъ для своего отца съ изображеніемъ копья на щитѣ.

Особенно претила Шекспиру англійская буржуазія, проникнутая пуританствомъ, что въ глазахъ поэта являлось синонимомъ лицемѣрія. Пуританинъ Мальволіо («Двѣнадцатая ночь») прозывается Галкой и вообще изображенъ въ самомъ комическомъ видѣ.

Какъ истинная натура эпохи Возрожденія, Шекспиръ весь былъ про-

никнутъ чувственностью, которая и привела его къ мучительной и безконечно длившейся связи, едва не сгубившей его окончательно. Это началось въ 1597 г., когда онъ встрѣтилъ впервые фрейлину королевы Елизаветы, Мэри Фиттонъ. Къ этому времени, за десять лѣтъ пребыванія въ Лондонѣ, онъ написалъ уже до 15 пьесъ, въ числѣ которыхъ находились «Ромео и Джульетта», «Ричардъ III», «Шейлокъ», «Сонъ въ лѣтнюю ночь» и др. Въ 33 года онъ сталъ величайшимъ поэтомъ и драматургомъ. Онъ поспѣшилъ выплатить долги отца и окружилъ комфортомъ послѣдніе годы нѣжно любимой имъ матери.

У него было много вліятельныхъ друзей и даже королева милостиво принимала поэта. Она была въ восторгѣ отъ его «Фальстафа» и поощряла къ дальнѣйшей дѣятельности, но встрѣча съ Мэри Фиттонъ разрушила все это зыбкое счастье.

Подобно другимъ знатнымъ особамъ, миссъ Фиттонъ любила общество актеровъ. Даже клоунъ Кемпъ фамильярно посвятилъ ей свою книгу.

Положеніе Мэри Фиттонъ, ея гордая, мрачная красота, смѣлыя рѣчи и поступки, захватили Шекспира, какъ вихрь. Насколько поэтъ былъ женственъ, настолько же эта лэди проявила мужскую энергію и рѣшимость. Она какъ бы во всемъ дополняла его и во всякомъ случаѣ вертѣла имъ по своей прихоти. Шекспиръ, въ ореолѣ славы и королевской милости, подѣйствовалъ на ея воображеніе; она отдалась ему и даже была вѣрна нѣкоторое время, но мы знаемъ, что, кромѣ того, она имѣла сына отъ лорда Герберта Пемброка и двухъ дочерей отъ Ричарда Левсона. Ея легкомысліе мучило Шекспира и въ то же время вдохновляло для созданія такихъ образовъ, какъ Порція, Беатрисъ, Клеопатра. Она была музой поэта, рождавшаго въ мукахъ страсти такія трагедіи, какъ: «Макбетъ», «Отелло», «Антоній»». И въ сонетахъ онъ прославлялъ смуглую красавицу, цыганку, т. е. опять ту же Мэри Фиттонъ.

Его страсть длилась около 12 лѣтъ. Изрѣдка наступали «золотые часы», о которыхъ вспоминаетъ Клеопатра. Но ревность довела Шекспира

почти до сумасшествія, которое онъ изобразилъ въ «Гамлетѣ», «Лирѣ» и отчасти въ «Тимонѣ Афинскомъ».

Порція, это первый набросокъ Мэри Фиттонъ, сдѣланный издали. Беатрисъ и Розалинда ближе рисуютъ ея высокій умъ, аристократическую прелесть. Сила и рѣшимость въ избранницѣ Шекспира воплощены въ лэди Макбетъ, а разгадка—слишкомъ поздняя—всей этой женщины дана въ Клеопатрѣ. Офелія-же, Дездемона, Корделія, это скорѣй отвлеченные образы чистоты и постоянства, созданные по контрасту съ вѣроломствомъ и легкомысліемъ Мэри Фиттонъ.

Но безумно ревнуя, и самъ поэтъ не всегда былъ вѣренъ своей любовницѣ. Онъ каждое лѣто уѣзжалъ въ Стратфордъ, а по дорогѣ останавливался въ Оксфордской гостинницѣ Джона д'Авенанъ. Безъ сомнѣнія, поэтъ произвелъ впечатлѣніе на хозяйку гостинницы, очень красивую и остроумную женщину. Ея второй сынъ, родившійся въ 1865 г. и также сдѣлавшійся драматургомъ, могъ почти безошибочно называть Шекспира своимъ отцомъ.

Но это не мѣшало глубокому чувству поэта къ лэди Фиттонъ. Онъ не могъ отдѣлаться отъ этой любви, какъ отъ тяжелой болѣзни. Въ нѣкоторыхъ сонетахъ поэтъ говоритъ, что онъ изувѣченъ яростной судьбой. Трагизмъ заключался еще въ томъ, что Фиттонъ измѣнила ему съ его любимѣйшимъ другомъ Гербертомъ Пемброкомъ. Она обманывала ихъ обоихъ и разрушила ихъ дружбу.

У Шекспира было много слабостей, свойственныхъ нервному и артистическому темпераменту, но онъ былъ вѣренъ своимъ друзьямъ и чрезвычайно великодушенъ. Его эстетическая совѣсть была для него высшимъ судьею. Даже для соперниковъ по сценѣ онъ всегда находилъ доброе слово; такъ, напр., у посредственнаго Чепмена онъ восхвалялъ «гордо вздымающійся парусъ его стиха». Недостатки же характеризовалъ очень мягко: «его ученость нуждается въ крыльяхъ, чтобы подняться отъ земли». При бѣгломъ ознакомленіи съ одной изъ драмъ Бенъ-Джонсона, которая была уже

«ИЗБРАНІЕ НА ЦАРСТВО ЦАРЯ МИХАИЛА ѲЕДОРОВИЧА РОМАНОВА», А. Н. ЧАЕВА. СЦЕНА 2 АКТА.
АЛЕКСАНДРИНСКІЙ ТЕАТРЪ.

отвергнута, Шекспиръ первый замѣтилъ ея достоинства и настоялъ на принятіи пьесы послѣ нѣкоторыхъ исправленій.

Съ тѣхъ поръ онъ неизмѣнно дружилъ, хотя и вѣчно спорилъ съ этимъ грубоватымъ поэтомъ. При такихъ спорахъ Бенъ-Джонсонъ, по словамъ окружающихъ, походилъ на неповоротливый и громоздкій испанскій корабль, Шекспиръ же на легкій англійскій крейсеръ.

И Джонсонъ вывелъ Шекспира въ одной изъ своихъ драмъ, подъ именемъ Виргилія, какъ величайшаго мастера въ поэзіи.

Шекспиръ былъ большимъ другомъ и поклонникомъ графа Эссекса, а потому казнь этого любимца королевы произвела на него удручающее впечатлѣніе. Благородная рѣчь о милосердіи въ устахъ Порціи, собственно, была обращена къ Королевѣ въ защиту Эссекса. Казнь графа и заключеніе въ тюрьму лорда Саутгамптона отвратили Шекспира отъ англійской Королевы. Раньше онъ съ нѣжностью отзывался о ней, какъ о прекрасной весталкѣ, владычицѣ Запада, но послѣ ея смерти ни слова не написалъ о ней, вопреки просьбамъ Четля. Шекспиръ разгадалъ ея черствую натуру, безсердечіе и жестокость.

Умъ Шекспира былъ чрезвычайно сосредоточенъ. Вся его мудрость проистекала отъ самопознанія. Онъ не стремился къ изученію внѣшняго міра. Въ каждой почти пьесѣ онъ выказываетъ нѣжнѣйшую любовь къ музыкѣ и цвѣтамъ. Но нигдѣ не отмѣчается, какую именно музыку онъ любитъ, а изъ цвѣтовъ указано не болѣе дюжины растеній во всѣхъ его драмахъ. Конечно, онъ находитъ необычайныя слова, какъ бы заклинанія къ своимъ любимцамъ, но ему извѣстны лишь самые обыкновенные цвѣты. Также ограничены его знанія по части звѣрей и птицъ, а когда, напримѣръ, лордъ Бэконъ восхваляетъ цвѣты, онъ упоминаетъ сотни различныхъ породъ, перечисляя ихъ по порядку цвѣтенія, мѣсяцъ за мѣсяцемъ. Въ одномъ апрѣлѣ Бэконъ насчитываетъ цвѣтовъ столько, какъ у Шекспира во всѣхъ

его твореніяхъ. Но взоръ поэта былъ обращенъ внутрь и мало давалъ ему свѣдѣній объ окружающемъ мірѣ.

Что касается людей, то Шекспиръ изучилъ глубоко лишь одну женщину, Мэри Фиттонъ, но зналъ ее во всѣхъ изгибахъ. Такъ-же хорошо изучилъ онъ лишь одного мужчину—самого себя. Глубоко постигъ его во всѣхъ случаяхъ жизни и на всѣхъ ея ступеняхъ.

Онъ не могъ создать пьесы или даже выдумать фабулы, хотя съ геніальной чуткостью выбиралъ тему всегда удачно. Онъ нерѣдко обогащалъ ее характерами, но почти никогда событіями. Да и характеры, создаваемые Шекспиромъ, обыкновенно, это лишь различныя стороны его самого, или же просто театральныя маски безъ души.

Міръ представляется поэту опасной ловушкой, согласно словамъ Клеопатры, встрѣчающей Цезаря. Въ особенности усилился его пессимизмъ послѣ предательста лодра Герберта. Съ этихъ поръ въ каждой пьесѣ Шекспиръ громитъ людское вѣроломство.

Рядомъ съ сосредоточенностью Шекспиръ необыкновенно быстръ и нетерпѣливъ. Даже въ его стилѣ чувствуется торопливость мысли. Образы громоздятся другъ на другѣ и самый темпъ стиха стремительный, безъ передышки, почти безумный.

Несмотря на успѣхъ, нельзя сказать, чтобы Шекспиръ былъ сразу оцѣненъ современниками. При первыхъ его шагахъ въ Лондонѣ его называли выскочкой, магистромъ небывалаго университета. Потомъ, хотя онъ и завоевалъ положеніе, но все таки былъ меньше признаваемъ, чѣмъ, напримѣръ, Бенъ-Джонсонъ, котораго лордъ Пемброкъ провозгласилъ поэтомъ-лауреатомъ, или ученый Чепменъ. Вдобавокъ, и у Шекспира современники особенно восхищались «Венерой и Адонисомъ», вышедшей въ семи изданіяхъ при жизни Шекспира, или «Лукреціей»,—больше чѣмъ его драмами («Отелло» былъ напечатанъ только по смерти автора). Аристократы, во всякомъ случаѣ, быстрѣе сходились съ Шекспиромъ, чѣмъ другіе классы. Ихъ сближали даже недостатки поэта: его эротизмъ. Самъ Пемброкъ

чрезвычайно увлекался женщинами, а графъ Эссексъ почти одновременно сдѣлалъ матерями четырехъ фрейлинъ Елизаветы.

Самъ Шекспиръ былъ о себѣ довольно высокаго мнѣнія и не разъ это высказывалъ въ сонетахъ. Онъ сознавалъ вмѣстѣ съ тѣмъ свое жалкое положеніе и это еще усиливало горечь его неудачъ и вызывало въ поэтѣ симпатію ко всѣмъ трагически низверженнымъ людямъ. Шекспиръ отождествляетъ себя съ Брутомъ, Антоніемъ, но никахъ не съ Юліемъ Цезаремъ.

Объ англичанахъ вообще Шекспиръ былъ невысокаго мнѣнія; лишь въ юности въ хронику «Ричарда II» онъ включилъ восторженный гимнъ въ честь Англіи:

«Страна величья, тронъ любимый Марса,
Второй Эдемъ, почти воскресшій рай,
Самой природой созданная крѣпость
Противу войнъ и всяческой заразы!
Счастливѣйшее племя, въ маломъ—міръ,
Роскошный перлъ въ сверкающей оправѣ
Серебрянаго моря»...

Но уже въ «Венеціанскомъ купцѣ» Порція насмѣшливо отзывается о своемъ англійскомъ обожателѣ и съ этихъ поръ у Шекспира нѣтъ больше гимновъ для прославленія Англіи, за исключеніемъ лирическихъ мѣстъ въ «Генрихѣ V», явно относящихся къ любимцу поэта графу Эссексу. Впослѣдствіи Шекспиръ упоминаетъ объ англичанахъ лишь въ качествѣ пьяницъ.

Нечего и говорить о томъ, какъ Шекспиръ ненавидѣлъ англійскую чернь; онъ воплотилъ ее въ образѣ Калибана. Кто дастъ Калибану выпить, тотъ для него и богъ. Скотская натура его губитъ красоту безъ всякихъ колебаній и завѣтнѣйшее его желаніе населить весь міръ Калибанами.

О жизни Шекспира въ Лондонѣ извѣстно еще, что въ теченіе нѣсколькихъ лѣтъ онъ нанималъ помѣщеніе у одного парикмахера-француза;

вся семья почитала поэта и призывала иногда, какъ судью, для рѣшенія семейныхъ недоразумѣній. Этотъ парикмахеръ послужилъ ему натурщикомъ для изображенія доктора Эванса въ «Виндзорскихъ проказницахъ».

Связь съ Мэри Фиттонъ длилась приблизительно до 1608 г., когда скончалась мать Шекспира. «Коріоланъ», написанный въ слѣдующемъ году, является памятникомъ въ честь «благороднѣйшей изъ матерей».

Несчастная любовь Шекспира окончилась, какъ мы говорили, душевнымъ разстройствомъ поэта, которое замѣтно въ безсвязной пьесѣ «Периклъ». Шекспиръ нѣсколько разъ ее передѣлывалъ, но такъ и не могъ свести концовъ.

Дойдя до полнаго отчаянія, Шекспиръ покинулъ театръ, дворъ и уѣхалъ на покой въ Стратфордъ. Жизнь его протекала въ глуши, почти безъ всякаго общества.

Въ это время у старшей его дочери, Сусанны, родилась дочь, которую Шекспиръ не замедлилъ обезсмертить въ видѣ младенца, найденнаго пастухами, въ «Зимней сказкѣ».

Въ написанныхъ здѣсь драмахъ «Зимней сказкѣ» и «Цимбелинѣ» Шекспиръ вспоминаетъ о своей былой страсти и ревности, но надѣется пріобрѣсти ту безмятежную ясность, которою проникнута, наконецъ, послѣдняя его драма «Буря», когда душа поэта вполнѣ успокоилась. Онъ изрѣдка теперь навѣдывается въ Лондонъ и въ одну изъ такихъ поѣздокъ просматриваетъ и исправляетъ пьесу Флетчера «Генрихъ VIII».

Въ 1616 году вышла замужъ вторая дочь Шекспира, Юдифь. Вѣроятно, эта свадьба была причиной пріѣзда въ Стратфордъ Бенъ-Джонсона и Драйдена. Шекспиръ былъ, конечно, обрадованъ и выпилъ съ друзьями, должно быть, больше, чѣмъ ему позволяло здоровье. Онъ и смолоду былъ плохимъ собутыльникомъ. Тутъ произошла кикъ бы послѣдняя вспышка его жизни, угасшей затѣмъ навѣки. Вѣроятно, онъ умеръ отъ нервной горячки.

Шекспиръ былъ исключительно артистической натурой. Однако, несмотря на глубокую интуицію, на безотлучное почти вдохновеніе, онъ

всегда очень трудился и тщательно отдѣлывалъ многія драмы; особенно старательно онъ передѣлывалъ Гамлета.

Всѣ современники, и Спенсеръ и Джонсонъ, находили Шекспира милымъ и живымъ, веселымъ и великодушнымъ товарищемъ. Онъ всегда готовъ былъ исправить чужую пьесу, написать для нея цѣлый актъ. Ни о комъ изъ друзей онъ не сказалъ жестокаго или обиднаго слова. Умеръ Шекспиръ не старымъ, 52 лѣтъ, но и то можно считать слишкомъ много для поэта, который былъ такъ нѣженъ и женствененъ и которому пришлось жить среди англичанъ.

Попробуемъ теперь раскрыть нѣкоторыя автобіографическія черты въ его произведеніяхъ.

ГЕНРИХЪ VI И РИЧАРДЪ III.

Вторая часть Генриха VI это—поэтическій пересмотръ старинной пьесы, озаглавленной «Первая часть борьбы между знаменитыми домами Іоркскимъ и Ланкастерскимъ». Чуть не половина строкъ этой пьесы обновлена, но нѣкоторыя перемѣны сдѣланы къ худшему. Иныя сцены черезчуръ смягчены, большая роль отведена слабому королю. Генрихъ произноситъ нѣжнѣйшія тирады и даже разражается слезами, что явно выдаетъ руку Шекспира. Ссора любовниковъ особенно интересуетъ автора. Прощальныя слова Маргариты Суффольку напоминаютъ прощаніе Джульеты или Имоджены. Изощренная чувствительность Шекспира сказывается здѣсь на каждомъ шагу. Шекспиръ совершенно не можетъ изобразить низкихъ свойствъ Ричарда II, но какъ только онъ вспоминаетъ о юности Ричарда, о томъ, какъ его смущали и портили окружающіе, тогда онъ начинаетъ отождествлять себя съ героемъ пьесы. Слабость Ричарда становится привлекательной; его страданіе вызываетъ сочувствіе. Фигура его становится удивительно жизненной; наконецъ, когда въ тюрьмѣ Ричардъ предается

меланхолическимъ размышленіямъ безъ всякой горечи и ненависти, тогда каждый долженъ признать въ немъ младшаго брата Гамлета и Постума.

Ричардъ III былъ созданъ иначе. Демоническая сила Марло заинтересовала Шекспира въ этой фигурѣ. Въ этомъ обликѣ и заключалось зерно пьесы, особенно-же въ сценѣ между Ричардомъ и Анной. Но первоначальный толчокъ вскорѣ утратилъ силу. Шекспиръ обратился къ собственнымъ наблюденіямъ, сдѣлалъ Ричарда гадкимъ по наружности и лицемѣрно откровеннымъ въ рѣчахъ,—такимъ образомъ, явился какъ-бы первоначальный набросокъ характера. Но автору сдѣлалось тяжело изображать злодѣя. Передъ рѣшительнымъ сраженіемъ Ричардъ, словно отрекается отъ своихъ злыхъ помысловъ, жалѣетъ, что его никто не любитъ, что ни одна душа не станетъ оплакивать его смерти. Даже въ себѣ самомъ не находитъ жалости къ себѣ. Тутъ уже скорѣе проявляется нѣжная натура Шекспира, чѣмъ характеръ Ричарда.

Всѣ мужественные характеры въ историческихъ пьесахъ или взяты Шекспиромъ цѣликомъ изъ историческихъ преданій, или заимствованы изъ старыхъ пьесъ, но всѣ нерѣшительныя, мягкія, меланхолическія натуры принадлежатъ лично Шекспиру. Онъ неистощимъ въ обнаруженіи тайнъ душевной жизни. Даже въ молодости, когда онъ берется за мужественный характеръ, Шекспиръ не можетъ скрыть своего слабаго сочувствія къ чисто практическимъ дѣятелямъ. Зато рисуя женственныя натуры, онъ не имѣетъ соперниковъ въ изображеніи паѳоса ихъ слабыхъ душъ.

Когда онъ хочетъ изобразить мужество, то душою этого свойства является жажда сохраненія чести, а это скорѣе женское понятіе о мужествѣ, чѣмъ мужское.

Попутныя-же мужеству качества—жестокость, ненависть, честолюбіе, мстительность, чужды Шекспиру.

Конечно, умъ поэта былъ такъ изощренъ, онъ обладалъ такой силой слова и у него передъ глазами были такіе образцы храбрости, что съ помощью Готспуровъ и Гарри Шекспиру удавалось скрыть отъ толпы свой недостатокъ въ обрисовкѣ мужскихъ свойствъ, но истина все равно

сказалась: Шекспиръ не герой, а невропатъ и любовникъ. Это мастеръ въ изображеніи любовной страсти и состраданія.

„ДВА ВЕРОНЦА", „КОМЕДІЯ ОШИБОКЪ", „БЕЗПЛОДНЫЯ УСИЛІЯ ЛЮБВИ".

Уже въ самыхъ раннихъ образахъ Шекспира открывается его личность.

Во время своего жизненнаго кризиса Шекспиръ раскрывалъ свою душу почти безъ всякой аффектаціи. Во время агоніи люди не позируютъ, такъ Байронъ въ «Безплодныхъ усиліяхъ любви» уже является вѣрнымъ наброскомъ юноши Шекспира. Байронъ также увлекается болтовней, какъ и любовью: онъ играетъ словами до тѣхъ поръ, пока совсѣмъ не затемнитъ своей мысли. Онъ полонъ высокихъ порывовъ юности, какъ истинный представитель Возрожденія и какъ вѣрное отраженіе Шекспира. Другая черта въ Байронѣ, это—презрѣніе къ книжному ученію. Здѣсь Шекспиръ мститъ за насмѣшки надъ своей недостаточной эрудиціей, но въ сущности, онъ любилъ книги, и Байронъ какъ бы извиняется за свои нападки: «впрочемъ, я говорю больше о варварскомъ педантизмѣ, чѣмъ о божественномъ знаніи». Впослѣдствіи Цимбелинъ называетъ знаніе «ангеломъ свѣта».

Розалинда рисуетъ Байрона именно такимъ, какимъ хотѣлось бы казаться Шекспиру.

Но у того же Байрона есть уже зачатки Шекспировской меланхоліи. Почти несомнѣнно, что «Безплодныя усилія любви» были цѣликомъ задуманы и написаны самимъ Шекспиромъ. Въ первый и, можетъ быть, въ послѣдній разъ, Шекспиръ создалъ всю драму изъ собственной головы. Результатъ оказался слабымъ, и Шекспиръ, вѣроятно, сознавъ это, всегда уже потомъ заимствовалъ готовую тему. Онъ разрабатывалъ ее лишь для развитія характеровъ и собственныхъ поэтическихъ изліяній.

«Комедія ошибокъ» слѣдовала, вѣроятно, непосредственно за «Безплодными усиліями любви». Въ ней меньше прозы, чѣмъ въ первой ко-

медіи; интрига сплетена искуснѣе, соблюдены театральные эффекты. Но характеры здѣсь еще слабѣе, чѣмъ въ «Безплодныхъ усиліяхъ». Шекспиръ говоритъ иногда устами этихъ масокъ. Женщины здѣсь очерчены съ болѣе выраженной индивидуальностью; отчасти потому, что въ «Адріанѣ» Шекспиръ изобразилъ свою собственную жену.

Эгеонъ въ первой сценѣ не скорбитъ о разлукѣ съ женой, жалуясь на ея постоянный плачъ и крики дѣтей. Это какъ будто напоминаетъ семейную картину самого автора.

Другой рупоръ Шекспира это Антифонъ, только что прибывшій въ Эфесъ. Полный любопытства, онъ знакомится съ городомъ, хотя и утомленъ путешествіемъ. Это послѣднее обстоятельство опять относится скорѣй къ Шекспиру, пришедшему, вѣроятно, пѣшкомъ изъ Стратфорда въ Лондонъ, чѣмъ къ Антифону, приплывшему на кораблѣ. Антифонъ отличается болтливостью и жаждетъ отыскать своего брата и мать, о которыхъ, повидимому, очень груститъ (какъ навѣрно грустилъ и самъ авторъ, очутившись въ Лондонѣ).

Что касается Адріаны Шекспиръ рисуетъ ее ревнивой, рѣзкой и придирчивой. Между тѣмъ, его комедія была бы стройнѣе, если бы Адріана оказалась любящей и постоянной женой, привязанной даже и къ вѣроломному мужу. Она обрисовывается всякій разъ одинаково, а при такихъ повтореніяхъ мы знаемъ, что Шекспиръ писалъ образъ съ натуры. Вдобавокъ Адріана неожиданно защищается противъ обвиненія въ старости, хотя никто ее этимъ не коритъ. Однако, мы знаемъ, что жена Шекспира была на 8 лѣтъ старше его. Въ 3-мъ актѣ Антифонъ говоритъ объ Адріанѣ: «Она назвала меня мужемъ, а между тѣмъ моя душа содрогается передъ такой женщиной». Это также скорѣе слова автора, чѣмъ дѣйствующаго лица.

Относительно «Двухъ веронцевъ» критика высказалась очень скудно. Никто не отожествилъ Валентина съ Шекспиромъ, хотя Валентинъ болѣе удачный портретъ автора, нежели Байронъ.

Женскій образъ Юліи здѣсь совершенно живой. Ея бесѣды съ Люсеттой— прелестный набросокъ діалога Порціи съ Нериссой.

«ИЗБРАНІЕ НА ЦАРСТВО ЦАРЯ МИХАИЛА ѲЕОДОРОВИЧА РОМАНОВА», А. Н. ЧАЕВА (III АКТЪ).
АЛЕКСАНДРИНСКІЙ ТЕАТРЪ.

Въ началѣ пьесы различіе между Валентиномъ и Протеемъ лишь въ томъ, что Протей влюбленъ. Оба они представляютъ собой лишь двѣ борющіяся стороны Шекспира. Какъ и въ другихъ пьесахъ, онъ здѣсь одновременно говоритъ устами нѣсколькихъ лицъ. Тутъ авторъ убѣждаетъ себя, что онъ долженъ былъ покинуть Стратфордъ. «Юношѣ надо видѣть чудеса міра. Даже и любовь при неподвижности блекнетъ еще въ самомъ началѣ и отнимаетъ всякія надежды на будущее». Шекспиръ, какъ и Валентинъ, стремится къ славѣ, «этому наслѣдію вѣчности».

Протей совѣтуетъ Валентину тронуть возлюбленную жалобными сонетами (вродѣ тѣхъ, какія писалъ Шекспиръ).

Въ концѣ концовъ, разбойникъ Валентинъ оказывается очень чувствительнымъ къ красотамъ природы. Это чувство никогда не покидало Шекспира: онъ всегда стремился изъ города въ глухія чащи лѣса.

Еще одна черта, свойственная Шекспиру: это великодушіе, съ которымъ Валентинъ прощаетъ измѣнчиваго и скользкаго Протея, когда тотъ сознается въ своемъ проступкѣ, и даже отдаетъ ему Сильвію, что напоминаетъ позднѣйшій сонетъ Шекспира и какъ бы предсказываетъ его любовную трагедію.

ФАЛЬСТАФЪ.

Измѣненія въ характерѣ Шекспира, вносимыя возрастомъ, только яснѣе обнаруживаютъ зерно его личности—эту нѣжную, хотя и порывистую натуру, чувственную и вдумчивую. Поэтъ и философъ, онъ предпочитаетъ природу и свои собственныя мечты общественной дѣятельности и придворной жизни. Онъ физически брезгаетъ, какъ прихотливая женщина, всякой грязью, непріятнымъ запахомъ и пошлостью; крайне чувствителенъ ко всякой любезности, къ рыцарскому обхожденію и отличіямъ. Но этотъ портретъ не полонъ. Шекспира трудно описать даже въ такой мѣрѣ, какъ онъ обрисовалъ себя. Это будетъ списокъ несовмѣстимыхъ свойствъ; до

такой степени сложна его натура. Гамлетъ также сложенъ и наиболѣе подходитъ къ Шекспиру. Другіе образы представляютъ собой лишь нѣкоторыя стороны Шекспира. И даже Гамлетъ весь полонъ горечи, но у Шекспира была и своя лѣтняя пора, способность къ яркому веселью и удовольствіямъ жизни, что выразилось въ его комедіяхъ.

Есть цѣлый рядъ созданій отъ Лаунса до Автолика, которыя доказываютъ, что Шекспиръ былъ не только нѣжнымъ любовникомъ, философомъ и поэтомъ. Юморъ отличаетъ Шекспира отъ другихъ сродныхъ ему геніевъ: Гомера, Данте и Китса. Это единственная область, гдѣ онъ соприкасается съ дѣйствительностью и обыденной жизнью. Созерцаніе ея смѣшныхъ сторонъ проникнуто такимъ интересомъ и симпатіей, что комическіе образы, по художественному значенію, уступаютъ лишь главному автопортрету Шекспира. Поэтъ и философъ, Шекспиръ достигалъ здороваго равновѣсія натуры лишь съ помощью безудержнаго смѣха. Его умъ и чувствительность внушали ему отвращеніе къ банальной человѣческой массѣ, но яркіе ея образчики вызывали его нѣжнѣйшую пріязнь: дураки и клоуны, проститутки и сводники любовно изучаются Шекспиромъ. Его юморъ бываетъ язвительнымъ. Это свѣтлый, солнечный юморъ, безобидный и рѣдко прекраснодушный.

Иногда, впрочемъ, сочувствіе исчезаетъ и смѣхъ становится мрачнымъ. Шекспиръ ненавидитъ фальшивыхъ друзей, поклонниковъ успѣха; все это неблагодарное племя, какъ пріятели Тимона Афинскаго, какъ Регана и Гонерилья вызываетъ его негодованіе. Ему претитъ Шейлокъ, богъ котораго алченъ и питается чужой кровью. Шекспиру пріятно сорвать личину съ ханжи Мальволіо или съ Анджело. Но къ грѣхамъ плоти поэтъ всегда снисходителенъ. Онъ готовъ прижать къ сердцу безпутнѣйшаго изъ людей,—только не лицемѣра и фарисея.

Теперь нашей задачей будетъ показать, что и въ несравненномъ комическомъ образѣ, въ фигурѣ Фальстафа, Шекспиръ неоднократно выдаетъ себя. И поэтъ и философъ говоритъ нерѣдко устами «жирнаго рыцаря».

При первомъ же появленіи Фальстафъ вдается въ поэзію. «Пусть

будемъ мы лѣсничими Діаны, дворянами мрака, фаворитами луны... нами, какъ и моремъ, будетъ управлять благородная, цѣломудренная владычица— луна, подъ покровительствомъ которой мы воруемъ». Лишь послѣднія слова возвращаютъ насъ къ характеру героя, начало же тирады, очевидно, принадлежитъ лично Шекспиру.

Во всякомъ случаѣ, Фальстафъ настолько живое лицо, что онъ самъ могъ бы создать Шекспира, такъ же какъ Шекспиръ создалъ его. Онъ отмѣченъ безстыдствомъ, склонностью къ пированію и любовью къ остротамъ; у него есть множество любимыхъ словечекъ, принадлежавшихъ, вѣроятно, какому нибудь пуританину, служившему для Шекспира натурой.

Фальстафъ не походитъ ни на одинъ комическій характеръ Шекспира. Онъ плѣняетъ своей откровенностью.

Кто же былъ оригиналомъ Фальстафа? Вѣроятно, какой нибудь любитель поэзіи; можетъ быть Четль, который также былъ толстякомъ. Онъ при случаѣ бывалъ и поэтомъ, любилъ цитировать стихи и служилъ общимъ посмѣшищемъ.

Реальное же происхожденіе Фальстафа подтверждается неоднократной обрисовкой его наружности, что вообще рѣдко у Шекспира. Его называютъ Жирнымъ Рыцаремъ, Трубой Юмора, Сѣдобородымъ Сатаной, а предсѣдатель суда говоритъ о слезящихся глазахъ Фальстафа.

Другіе комическіе характеры Шекспира несравненно ниже Фальстафа и лучшіе изъ нихъ лишь блѣдное отраженіе жирнаго рыцаря, какъ, напримѣръ, Автоликъ, Пароль и др.

Даже Фальстафъ «Виндзорскихъ кумушекъ» уже не тотъ, который появлялся въ «Генрихѣ IV», это лишь тѣнь великаго образа. Тотъ Фальстафъ никогда не написалъ бы одинаковыхъ писемъ къ обѣимъ кумушкамъ. У него было слишкомъ много фантазіи, дара импровизаціи. Тотъ Фальстафъ не попался бы трижды въ одну и ту же ловушку, не стерпѣлъ бы палочныхъ ударовъ Форда, а напалъ бы на него съ мечемъ, какъ на Пистоля.

Объясняются эти пробѣлы тѣмъ, что «Веселыя кумушки», по преданію,

написаны на спѣхъ, всего въ двѣ недѣли, по желанію королевы Елизаветы, которой захотѣлось увидѣть Фальстафа влюбленнымъ.

Будь Фальстафъ личнымъ созданіемъ Шекспира, онъ удовлетворительно воспроизвелъ бы его, хотя бы и при спѣшномъ заказѣ, но такъ какъ оригиналъ былъ уже исчерпанъ въ первомъ произведеніи, то Шекспиръ и далъ лишь блѣдный сколокъ съ него.

Въ итогѣ, комическій характеръ Шекспира, взятый изъ жизни, какъ произведеніе искусства, уступаетъ лишь его автопортретамъ. Юморъ дѣлаетъ Шекспира величайшимъ изъ драматурговъ и совершеннѣйшимъ изъ людей.

МАКБЕТЪ.

«Макбетъ» написанъ въ 1606 г. между «Отелло» и «Лиромъ», слѣдовательно, принадлежитъ къ вершинѣ поэтическаго творчества Шекспира. Главнымъ характеромъ пьесы является опять тотъ же Гамлетъ-Шекспиръ, снова впутавшійся въ дѣло, совершенно неподходящее къ его натурѣ.

Никто еще до сихъ поръ не указывалъ этой тождественности, но самое первое появленіе Макбета показываетъ, что онъ дѣйствуетъ и говоритъ, подобно Гамлету. Честный, но нѣсколько тугой на соображеніе, Банко дивится на Макбета, остановившагося какъ бы въ испугѣ передъ пророчествами вѣдьмъ. Онъ не видитъ того, что сразу узрѣлъ быстрый Гамлетовскій умъ: ужасное средство, единственно способное осуществить предсказаніе. Какъ только Макбетъ слышитъ привѣтствіе: «Танъ Кавдора!», такъ словно начинаетъ говорить самъ съ собой, взвѣшивая, подобно Гамлету, шансы за и противъ. Онъ успокаивается лишь, когда нашелъ доводы противъ активнаго выступленія. Все это въ Гамлетовскомъ духѣ.

Появленіе лэди Макбетъ только подтверждаетъ первоначальную характеристику героя. Прочитавъ письмо, она боится, что мужъ ея «слишкомъ напоенъ молокомъ любви къ людямъ», чтобы избрать кратчайшій путь. Но и Гамлетъ утверждаетъ, что у него голубиная печень, въ которой не хватаетъ желчи.

Даже уговоренный женою, Макбетъ хочетъ отложить рѣшеніе— «поговорить потомъ», но она беретъ всю активную роль на себя.

Въ дальнѣйшемъ монологѣ Макбетъ проявляетъ не только нерѣшительность Гамлета и философскій складъ его ума, но также особое раскачиваніе Гамлетовской мысли, ея ритмъ. Въ немъ же проявляется и то особое изящество ума, какое присуще Гамлету.

Этотъ монологъ одинъ могъ бы обнаружить тождество обоихъ героевъ. Дальше, до конца 1-го акта, оно выступаетъ еще ярче. Макбетъ не воинъ, а мягкосердечный мечтатель, книжникъ, мыслитель, чуждый активности.

2-й актъ, полный дѣйствія, все-таки выказываесъ Макбета лирическимъ истолкователемъ событій. Онъ такой же поэтъ по натурѣ, какъ Гамлетъ.

Монологъ о кинжалѣ можетъ служить комментаріемъ къ словамъ Макбетовскаго двойника: «На свѣтѣ ничего нѣтъ ни дурного, ни хорошаго, лишь мысль все дѣлаетъ такимъ».

Какъ Гамлетъ доходитъ почти до полнаго сумасшествія, такъ и Макбетъ теряетъ реальную почву, его разумъ колеблется. Монологъ свой онъ прерываетъ чисто гамлетовскими словами: «я все грежу, а онъ живетъ. Грудь черезчуръ холодная роняетъ лишь слова въ пылу событій».

Потомъ совершено убійство и Макбетъ потрясенъ совершившимся. Онъ вновь разражается лирическими тирадами, носится съ призраками, но лэди Макбетъ заставляетъ его закончить преступленіе, замести слѣды; старается укротить его нервничанье, такъ мало вяжущееся съ характеромъ полуварварскаго вождя. Макбетъ почти впадаетъ въ истерику и лэди стыдитъ мужа за его «блѣдное сердце».

Въ слѣдующей сценѣ опять сгущается дѣйствіе, но и тутъ Макбетъ высказываетъ сентенціи и живописно рисуетъ образъ Дункана: «сребристыя сѣдины, озолоченныя кровью».

Въ этихъ двухъ актахъ обрисованъ весь характеръ Макбета. Это какъ бы дальнѣйшее развитіе Гамлета, окутанное еще большимъ пессимизмомъ.

Далѣе быстро разыгрывается дѣйствіе. Характеръ героя совсѣмъ преобразился, но это потому, что здѣсь Шекспиръ слѣдуетъ хроникѣ Голиншеда; въ первыхъ же дѣйствіяхъ онъ создавалъ героя по своему образу и подобію. Авторъ объясняетъ эти противорѣчія отчаяннымъ страхомъ Макбета, заставляющимъ его устранять всѣ препятствія. Но честолюбіе Макбета оказывается очень несильнымъ. Укоры совѣсти берутъ верхъ. Макбетъ жалуется на страшные сны (сравни Гамлетовское: «въ Даніи снятся такіе дурные сны»). Онъ завидуетъ даже безмятежному покою Дункана («умереть—уснуть»).

Призракъ Банко это опять таки черта духовидца Шекспира-Гамлета.

Но вѣдь однимъ страхомъ нельзя объяснить убійство жены и дѣтей Макдуфа. Здѣсь Шекспиръ подыскиваетъ довольно странные мотивы. «Я такъ ужъ далеко зашелъ по морю крови, что возвращаться мнѣ было бъ столь же непріятно, какъ двигаться впередъ». Вдобавокъ вѣдьмы укрѣпляютъ рѣшительность Макбета новымъ предсказаніемъ и толкаютъ его все дальше и дальше. Вѣдьмы замѣняютъ теперь лэди Макбетъ, которая, въ свою очередь, близка къ безумію. Убійства учащаются, появляется англійское войско и Макбетъ опять произноситъ удивительный по красотѣ монологъ: «весна моя поблекла, какъ вялый пожелтѣвшій листъ».

Горькія слова при извѣстіи о кончинѣ жены превосходятъ своимъ пессимизмомъ скорбь Гамлета, но напоминаютъ его сравненіемъ жизни съ игрой актера.

Затѣмъ послѣдняя отчаянная вспышка энергіи, какъ обыкновенно бываетъ у безвольныхъ людей, и наконецъ встрѣча съ Макдуфомъ, напоминающая дуэль Гамлета съ Лаэртомъ.

Предсмертная минута запечатлѣна отчаяніемъ, также какъ у Гамлета.

Рѣзкое различіе въ положеніи обоихъ героевъ—Гамлета и Макбета—тѣмъ сильнѣе подчеркиваетъ тождество ихъ характеровъ. Нѣкоторые оттѣнки опредѣляются, кромѣ того, различіемъ возраста. Какъ юный Ромео выказываетъ страсть тамъ, гдѣ болѣе зрѣлый Гамлетъ обнаруживаетъ мысль, такъ и умудренный годами Макбетъ отличается болѣе глубокой

меланхоліей и еще большимъ мягкосердечіемъ, чѣмъ Гамлетъ. Всѣ трое только различныя стадіи въ личномъ развитіи автора.

ШЕЙЛОКЪ.

Въ лицѣ Антоніо передъ нами опять является Шекспиръ. Здѣсь мы впервые открываемъ его отношеніе къ реальной жизни того времени, а отчасти и нашего. Черезъ Антоніо мы узнаемъ, что именно думалъ Шекспиръ о дѣловыхъ людяхъ и о нашихъ современныхъ воззрѣніяхъ.

Антоніо также не чуждъ меланхоліи, совершенно безпричинной, по его словамъ. Это просто тоска благородной души. Свое богатство онъ приписываетъ исключительно удачѣ, а не финансовымъ соображеніямъ.

Онъ вѣжливъ, какъ истинный джентльменъ, и въ дружеской бесѣдѣ высказываетъ мысль Гамлета и Макбета: «я этотъ міръ считаю лишь подмостками, гдѣ всѣ обязаны играть какую либо роль, и мнѣ досталась роль печальная».

Антоніо такъ презрительно относится къ деньгамъ, что подобный купецъ,—особенно въ то время,—становится прямо неправдоподобнымъ. Ясно, что тутъ сказывается личный взглядъ Шекспира на деньги. Порція и Бассаніо не менѣе щедры и расточительны, чѣмъ Антоніо. И Шейлокъ, въ сущности, ради кровавой мести, не соглашается ни на какое денежное вознагражденіе. Онъ болѣе страстенъ, чѣмъ скупъ.

Такое отношеніе къ деньгамъ проходитъ у Шекспира черезъ всѣ пьесы: и съ годами оно лишь усиливается. У Брута презрѣніе къ богатству еще сильнѣе, чѣмъ у Антоніо; у Лира сильнѣе, чѣмъ у Брута; у Тимона доходитъ до безумной ненависти.

Дѣйствительно, самъ Шекспиръ былъ совершенно безпеченъ въ денежномъ отношеніи, хотя и совершалъ удачные обороты. Бенъ-Джонсонъ утверждаетъ, что это былъ человѣкъ широкой, открытой натуры.

Въ Антоніо проскальзываютъ и другія черты автора, какъ, напримѣръ, покорность судьбѣ, которая характеризуетъ и Ричарда II. Это смиреніе

вытекаетъ изъ общаго грустнаго настроенія. «Другъ, въ стадѣ я паршивая овца и мнѣ идти приличнѣе на бойню, чѣмъ всѣмъ другимъ; гнилѣйшій плодъ всегда скорѣй другихъ на землю упадетъ». Онъ уже вступилъ на «сладкій путь отчаянія», о которомъ говоритъ Ричардъ II.

Какъ Постума, такъ и Антоніо друзья хвалятъ не за какую-нибудь мужскую доблесть, но за его обаятельность и умственные дары. Саларино говоритъ: «Такого джентльмена чудеснаго не встрѣтить на землѣ».

При прощаніи съ Бассаніо Антоніо плачетъ. Онъ привязчивъ и мягкосердеченъ.

Только съ Шейлокомъ онъ не соблюдаетъ вѣжливости, даже въ качествѣ просителя. Онъ говоритъ, чтобъ Шейлокъ одолжилъ ему деньги не какъ другу, а какъ врагу, и беззаботно подписываетъ ужасное обязательство.

Къ Шейлоку у Шекспира явная антипатія; онъ даже рисуетъ его плохимъ семьяниномъ, что рѣдкость среди евреевъ. Но въ тотъ моментъ, когда Шейлокъ, опозоренный, теряетъ все, авторъ и тутъ невольно беретъ сторону угнетеннаго. Поруганный Шейлокъ становится дорогъ Шекспиру.

СОНЕТЫ.

Еще Вордсвортъ писалъ, что сонеты—ключъ къ сердцу Шекспира, но врядъ ли можно вполнѣ раздѣлить это мнѣніе. Авторъ съ такой сложной личностью, какъ Шекспиръ, могущій создать и оживить десятки характеровъ, полнѣе проявляется въ этихъ созданіяхъ, чѣмъ даже въ личной исповѣди. Невольное признаніе гораздо цѣннѣй преднамѣренныхъ. Однако, англичане, какъ величайшіе лирики въ мірѣ, естественно лучше разбирались въ сонетахъ Шекспира, нежели въ его драмахъ.

Въ сонетахъ проявляется главнымъ образомъ женскій элементъ Шекспировской натуры; страстное самопожертвованіе, забвеніе обидъ, жалость къ самому себѣ, все это мало подходило къ драматической

«ТАЛАНТЫ И ПОКЛОННИКИ», КОМ. А. Н. ОСТРОВСКАГО НА СЦЕНѢ АЛЕКСАНДРИНСКАГО ТЕАТРА (2-Й АКТЪ).

завязкѣ. Какъ изобразить въ серьезной драмѣ, что герой безумно любилъ дѣвушку, и съ трудомъ добиваясь успѣха, послалъ къ ней своего друга, молодого лорда, чтобы ходатайствовать за него? Результатъ, конечно, не трудно было угадать, но онъ вызвалъ бы только насмѣшки надъ такимъ простоватымъ героемъ. Въ добавокъ вся эта исторія была ужасающе реальна и слишкомъ интимна для автора, чтобы дать ей объективную обработку.

Иногда жизнь одолѣваетъ и самыхъ сильныхъ изъ насъ, но это пораженіе всегда изображается лирически. Когда задѣты глубочайшіе тайники духа, мы не въ состояніи притворяться и рисовать себя со стороны, безстрастнымъ образомъ: мы можемъ только кричать. Эти вопли, этотъ кризисъ Шекспировской жизни и составляютъ содержаніе его сонетовъ. Здѣсь разсказана эта исторія во всемъ ея ужасѣ.

Шекспиръ любилъ Мэри Фиттонъ и направилъ къ ней лорда Пемброка подъ какимъ то предлогомъ, но имѣя въ виду, что тотъ будетъ ходатаемъ его любви. Между тѣмъ, Мэри Фиттонъ влюбилась въ Пемброка и покорила его своей страстью, а Шекспиру пришлось оплакивать двойную потерю: и друга, и любимой женщины. Все это случилось около 1600 года.

Сонеты, естественно, распадаются на двѣ части: первая часть простирается отъ 1 по 126 сонетъ; въ ней говорится о томъ, какъ Шекспиръ любилъ юношу высокаго происхожденія и замѣчательной красоты. Содержаніемъ остальныхъ сонетовъ является любовь поэта къ темноволосой лэди. Обѣ эти части связаны неоднократнымъ упоминаніемъ объ измѣнѣ друга, отправленнаго къ этой лэди.

Краткіе намеки на эту измѣну существуютъ и въ драмахъ. Такъ, въ «Двухъ Веронцахъ» герцогъ проситъ Протея похлопотать за Валентина Туріо передъ Сильвіей; тотъ обѣщаетъ, но хлопочетъ за самого себя. Валентинъ разражается монологомъ: «Кому теперь довѣриться, когда своя-же правая рука готова предать родную грудь?» Хотя «Два Веронца» написаны, какъ мы уже указывали, до самого происшествія въ личной жизни Шекспира, но поэтъ какъ бы предугадалъ событіе и, быть можетъ, впослѣдствіи

пересмотрѣлъ конецъ пьесы, не соотвѣтствующій ея общему легкому тону. Вѣроятно, эта пьеса была возобновлена на сценѣ и вновь пересмотрѣна авторомъ. Послѣднія 200 строкъ полны фразами, взятыми какъ будто прямо изъ сонетовъ.

Но въ драмахъ гораздо откровеннѣе выражено презрѣніе къ фальшивому другу; подъ прикрытіемъ сценической маски Шекспиръ могъ изливать свою злобу на аристократа, въ сонетахъ же онъ былъ стѣсненъ своимъ положеніемъ при Дворѣ.

Въ пьесѣ «Много шуму изъ ничего» Клавдіо проситъ у принца содѣйствія въ сватовствѣ Геро. Затѣмъ Донъ-Жуанъ сообщаетъ ему о томъ, что принцъ самъ влюбленъ въ Геро и Клавдіо относится философски къ измѣнѣ друга. Онъ принимаетъ это, какъ событіе, уже совершившееся, и дѣйствительно «Много шуму» написано, вѣроятно, спустя нѣкоторое время послѣ обиды, нанесенной Шекспиру. Бенедикъ насмѣшливо заявляетъ, что Клавдіо надо выпороть: «онъ проявилъ недомысліе школьника, который, радуясь найденному птичьему гнѣзду, показываетъ его товарищу, а тотъ похищаетъ его». На это Донъ-Педро отвѣчаетъ Бенедику какъ бы устами Шекспира: «ты называешь проступкомъ довѣріе? Проступокъ совершенъ похитителемъ».

Третье упоминаніе объ исторіи сонетовъ находится въ «Двѣнадцатой ночи». Герцогъ посылаетъ Віолу ходатайствовать за него передъ Оливіей. Герцогъ надѣется на личное обаяніе посла, какъ понадѣялся Шекспиръ на обаяніе Пемброка. Но «Двѣнадцатая ночь» написана уже гораздо позже случившагося и тутъ не чувствуется болѣе никакой горечи. Авторъ какъ бы самъ себя винитъ, что отправилъ слишкомъ интереснаго посла.

Въ дальнѣйшихъ пьесахъ нѣтъ больше упоминанія о лордѣ Пемброкѣ; напротивъ, о Мэри Фиттонъ упоминается въ каждой пьесѣ. Эта знатная лэди, 16-ти лѣтъ вышедшая замужъ, съ семнадцати сдѣлалась фрейлиной королевы Елизаветы (въ 1595 г.)—и нерѣдко отправлялась по ночамъ въ мужскомъ плащѣ на свиданія къ своему любовнику лорду Пемброку.

Ей посвящено Шекспиромъ 26 сонетовъ и въ каждомъ выставлено какое-нибудь обвиненіе противъ темноволосой лэди. То поэтъ называетъ ее «тираннической», то «вѣроломной», то «ущельемъ, къ которому стремятся всѣ мужчины», то «широкой площадью для всѣхъ». Далѣе слѣдуютъ эпитеты: «фальшивая», «кокетка», «черна, какъ адъ, темна, какъ ночь», «скопище грязныхъ пороковъ», «недостойное, но могучее существо», «безчеловѣчная», «клятвопреступница» и т. д.

Сонеты говорятъ намъ, что она была блѣдная, безъ румянца, съ черными глазами и волосами.

Первое упоминаніе о лэди Фиттонъ относится къ 1597 году въ «Ромео и Джульеттѣ». Здѣсь она названа Розалиндой. Меркуціо заклинаетъ Ромео «блестящими глазами Розалинды, высокимъ лбомъ и алыми устами». Затѣмъ Меркуціо досадуетъ на страсть Ромео: «ахъ, эта дѣвка съ блѣднымъ сердцемъ, эта Розалинда, терзаетъ его такъ, что онъ навѣрное рехнется». Ему представляется, что Ромео лежитъ уже мертвый, «пронзенный черными глазами бѣлой дѣвки».

Такія указанія на внѣшніи черты всегда берутся Шекспиромъ съ натуры.

Розалинда даже не появляется въ пьесѣ, а между тѣмъ очерчена вполнѣ реально. Яркій контрастъ между блѣднымъ лицомъ и черными глазами упоминается еще въ другой пьесѣ «Безплодныя усилія любви», которыя были пересмотрѣны Шекспиромъ въ 1597 г., при возобновленіи во время святокъ. Здѣсь также появляется «темная леди» и тоже подъ именемъ Розалинды. Можно предполагать, что любовь Шекспира и началась именно около этого времени. Розалинда расхваливаетъ Байрона (Шекспира) до его появленія, какъ веселаго человѣка и самаго милаго болтуна. Но, при встрѣчѣ, осыпаетъ его остроумными насмѣшками съ примѣсью даже нѣкотораго презрѣнія. Тутъ проявляется ея жестокосердіе. Байронъ говоритъ ей: «Вашъ умъ, сударыня, ужъ черезчуръ горячъ, устанетъ онъ, несясь такъ быстро вскачь». Розалинда отвѣчаетъ: «Но прежде, чѣмъ себя на этомъ утомить, въ болото всадника успѣетъ онъ свалить».

Байронъ. Который часъ, скажите?

Розалинда. Тотъ, когда дуракъ вопросы задаетъ, и т. д.

Очевидно, эта Розалинда также имѣетъ нравъ Діаны, какъ и Розалинда «Ромео».

Когда Байронъ спрашиваетъ у своего друга относительно Розалинды: «замужняя она или дѣвица?»—тотъ отвѣчаетъ: «какъ вздумается ей и какъ случится». Это также весьма подходитъ къ фрейлинѣ, бывшей два раза замужемъ и имѣвшей незаконныхъ дѣтей.

Байронъ влюбляется въ нее противъ воли и клянетъ себя, что полюбилъ

«созданье
Съ лицомъ, какъ сигъ, съ бровями, какъ агатъ,
Съ двумя шарами смоляными вмѣсто
Двухъ глазъ».

Въ четвертомъ актѣ Байронъ разражается еще большими сѣтованіями по поводу своей страсти: «Король преслѣдуетъ оленя, а я себя самого; тамъ засмаливаютъ сѣти, а я уже увязъ въ смолѣ. Въ смолѣ, которая мараетъ. Мараетъ... Мерзкое слово... Ну, дѣлать нечего, садись со мной, тоска моя... Клянуся Богомъ, любовь моя безумна, какъ Аяксъ: онъ убивалъ барановъ, и она губитъ меня,—барана... Нѣтъ, не хочу любить. Рѣшительно не стану.—Но ея глаза! Клянусь небеснымъ свѣтомъ, не будь ея двухъ глазъ, я бъ не любилъ ея».

Король издѣвается надъ любовью Байрона: «клянусь Творцомъ, твоя подруга сердца черна, какъ смоль». Но Байронъ въ отвѣтъ превозноситъ ея черноту.

Это тѣмъ характернѣе, что во время Елизаветы поэты и придворные обыкновенно воспѣвали рыжіе волосы и нѣжное сложеніе блондинки. Такъ, косвенно, слагались комплименты Королевѣ. И въ пьесѣ Король продолжаетъ издѣваться надъ Байрономъ, говоря: «вѣдь черный цвѣтъ есть цвѣтъ темницы, тьмы, вѣдь онъ—ливрея ада». Но Байронъ эффектно возражаетъ: «опаснѣйшіе демоны похожи на ангеловъ... она жъ явилась въ свѣтъ, чтобъ черный цвѣтъ прелестнымъ цвѣтомъ сдѣлать» и пр.

127 сонетъ говоритъ почти тѣми же словами, но съ меньшей смѣлостью: «Глаза возлюбленной моей, какъ ворона крыло» и т. д.

Байронъ даже высказываетъ мысль, что распутная женщина ему послана въ наказаніе за то, что онъ нарушилъ свой обѣтъ. И въ 5-мъ актѣ Катерина высмѣиваетъ Розалинду, противополагая ея легкомысленный нравъ суровой и мрачной наружности.

Въ этомъ же актѣ Розалинда указываетъ на возрастъ своего любовника: «кровь юноши кипитъ не такъ ужасно, какъ зрѣлый духъ, коль возмущенъ любовью». Это не имѣетъ смысла по отношенію къ Байрону, но полно значенія, если вспомнить, что Шекспиру въ моментъ охватившей его страсти было 34 года, а Мэри Фиттонъ, всего 19. Съ самаго начала уже Шекспиръ, въ лицѣ Байрона, сознавалъ, что ему не углядѣть за своей возлюбленной: «Клянуся небомъ, она все-жъ сдѣлаетъ свое, хотя бы самъ аргусъ былъ стражемъ или евнухомъ ея».

Итакъ, Шекспиръ полюбилъ очень оригинальную женщину: видомъ она высокая, матово-блѣдная, съ черными глазами и черными бровями, какъ «цыганка». По натурѣ властная, язвительная, страстная и безпутная, хотя самаго знатнаго происхожденія и занимаетъ высокое положеніе. Она является единственною настоящей любовью Шекспира.

Но ея лживость мало-по-малу отрезвила поэта, пробудила въ немъ самосознаніе, жизненную мудрость и превратила веселаго, беззаботнаго сочинителя комедій и патріотическихъ пьесъ въ творца величайшихъ трагедій, какія когда-либо создавались.

Возникаетъ еще вопросъ относительно первой серіи сонетовъ, обращенной къ знатному юношѣ. Первоначальная критика, не исключая даже Гейне, увидѣла здѣсь что-то противоестественное и оплакивала паденіе поэта. Но такъ ли это?

Характерныя черты Шекспира это—чувственность и снобизмъ. Вожделѣніе вдохновляло его, какъ ничто другое. Въ 142 сонетѣ онъ самъ сознается: «любовь—мой грѣхъ».

Снобизмъ во времена Шекспира былъ еще сильнѣе развитъ у ан-

гличанъ, чѣмъ теперь. Шекспиръ сознавалъ себя аристократомъ духа и естественно стремился къ придворной жизни, къ рыцарству и щедрости аристократовъ. Это еще усиливалось театральной профессіей, роднившей со знатью. Средній классъ, уже проникнутый пуританствомъ, презиралъ театръ; за нимъ шли и низшіе классы, вся чернь, которая такъ претила Шекспиру.

Поэтъ, такимъ образомъ, былъ отброшенъ къ молодымъ аристократамъ, читавшимъ классиковъ и любившимъ искусство. Бассаніо, Бенедика, Меркуціо онъ могъ писать прямо съ натуры. И онъ любовно снабжалъ эти характеры своимъ личнымъ обаяніемъ и поэтическимъ даромъ. Этотъ снобизмъ заставлялъ поэта нерѣдко грѣшить противъ исторіи въ своихъ хроникахъ, вообще правдивыхъ. Такъ, въ сраженіи при Азенкурѣ, онъ не упоминаетъ, что оно было выиграно простыми англійскими лучниками.

Самого себя Шекспиръ также изображаетъ обыкновенно въ видѣ герцога или принца. И сонеты, въ своемъ большинствѣ, представляютъ собою дань поклоненія аристократизму.

Обращаясь къ сонетамъ, отмѣтимъ, что хотя 125 изъ нихъ посвящены юношѣ и только 26 женщинѣ, но все таки вторая серія несравненно значительнѣе первой. Она отмѣчена ужасающей правдивостью страсти; сонеты же къ юношѣ весьма условны и мало убѣдительны. Женщину онъ пишетъ съ натуры, во всемъ ея могуществѣ и безстыдствѣ. У него нѣтъ желанія преувеличивать ея чары; она уже вошла въ его кровь, такъ сказать, и въ каждомъ сонетѣ ощущается бѣшенство его страсти.

Въ сонетахъ же къ юношѣ нѣтъ ни одного яркаго описанія, или мѣткаго эпитета. Здѣсь лишь комплименты изящному аристократу, не лишенному даже поэтическаго дара.

Первый сонетъ начинается какъ бы перепѣвомъ обращенія Венеры къ Адонису: «Отъ избранныхъ существъ потомства мы желаемъ, чтобъ роза красоты цвѣла изъ рода въ родъ». Въ обращеніи къ мужчинѣ такія слова, конечно, звучатъ странно и фальшиво. Но эта тема проходитъ черезъ первые 17 сонетовъ. Та же мысль проходитъ въ поэмѣ «Венера

и Адонисъ», «Краса съ красой, посѣвъ съ посѣвомъ связанъ; ты былъ рожденъ и самъ рождать обязанъ».

Въ 10-мъ сонетѣ поэтъ восклицаетъ: «создай себѣ двойникъ, хоть изъ любви ко мнѣ, чтобъ длилась красота въ твоемъ или въ тебѣ».

Слѣдовательно, Шекспиръ лишь пользуется страстью, питаемой къ женщинѣ, чтобы сдѣлать реальнымъ изъявленіе своей привязанности къ юношѣ. Это доказываетъ, что онъ вовсе не такъ ужъ любилъ его.

Въ сонетѣ 18-мъ Шекспиръ измѣняетъ мотивъ. Онъ хочетъ обезсмертить юношу, не желающаго имѣть потомство, своими стихами. Сонетъ 19-й заканчивается той же мыслью: «Ярись, дряхлое время, изливай свою злобу, а все таки моя любовь останется вѣчно юной въ моихъ стихахъ».

Сонетъ 20-й дѣйствительно полонъ интимности: «у тебя лицо женщины, о, господинъ и госпожа моей страсти. У тебя милое женское сердце; глаза твои свѣтлѣе, чѣмъ женскіе, и менѣе лживы въ своихъ движеніяхъ. Они позлащаютъ того, на комъ останавливаются. Краснѣющій мужчина влечетъ мужскіе взоры и восхищаетъ душу женщины. Если природа создала тебя для наслажденья женщинъ, то пусть твоя привязанность будетъ моей, а выраженіе твоей любви да будетъ ея сокровищемъ».

Сонетъ 23-й послужилъ особенно основой для обвиненія Шекспира: «какъ плохой актеръ на подмосткахъ, который отъ страха выбивается изъ роли, чья странная горячность преисполнена излишняго пыла и избытокъ энергіи гнететъ сердце,—такъ и я, боясь выдать правду, опускаю всю церемонію любовнаго обряда. Я какъ будто бы лгу вслѣдствіе силы моей любви. Я слишкомъ отягощенъ этой могучей страстью; такъ пусть же мои взоры будутъ краснорѣчивыми и нѣмыми вѣстниками того, что таится въ груди... О, научись читать то, что написано безмолвной любовью».

Все это лишь изысканныя фразы въ преувеличенноиъ тонѣ, нимало, однако, не оправдывающія низкихъ подозрѣній. Въ подтвержденіе этихъ подозрѣній приводится, между прочимъ, и то, что Шекспиръ, узнавъ о предательствѣ друга, въ сонетахъ не осуждаетъ его, а пишетъ, напримѣръ,

такъ: «мое солнце засверкало въ одно раннее утро побѣднымъ блескомъ на моемъ челѣ. Но, увы, лишь часъ былъ мой. Облачная полоса затмила теперь мое солнце, но все же моя любовь не презираетъ его. Всѣ солнца въ мірѣ могутъ быть запятнаны, когда есть пятна и у небеснаго свѣтила».

Когда юноша раскаивается, поэтъ говоритъ, что слезы его друга это—жемчугъ, искупающій зло. «Вѣдь все мое», говоритъ онъ дальше, «было твоимъ еще прежде, чѣмъ ты это взялъ. Я прощаю тебѣ кражу, мой милый воръ, хотя ты укралъ у меня все мое скудное достояніе».

Мы какъ будто слышимъ стоны разбитаго сердца, видимъ женственную улыбку сквозь слезы для успокоенія милаго, но здѣсь ясно выраженъ тотъ фактъ, что Шекспиръ любилъ страстно лишь отнятую женщину, а не похитителя.

Въ концѣ концовъ, онъ шутитъ надъ всѣмъ происшедшимъ, пускаясь въ софистику: «если я потерялъ тебя, то при этомъ выиграла моя возлюбленная; если же я потерялъ ее, то вѣдь эту потерю нашелъ мой другъ. Оба нашли другъ друга, я же утратилъ обоихъ. Они послали мнѣ крестъ, но въ этомъ есть и радость. Мой другъ и я—одно; стало быть, она любитъ все-же меня». Это просто придворный стиль, полный «эфоизма».

Сонетъ 144-й обращенный къ темной лэди, высказываетъ ту же мысль несравненно искреннѣе: «двѣ любви у меня, дающія и отраду и скорбь. Какъ два духа нашептываютъ они мнѣ. Добрый геній это—бѣлокурый мужчина; злой духъ—темноволосая женщина. И чтобы увлечь меня въ адъ, злобная женщина соблазнила моего добраго генія, желая превратить святого въ дьявола. А я только смотрю на ангела, спустившагося въ адъ злого духа и вѣчно буду жить въ тревогѣ, что дьяволъ сожжетъ моего добраго генія».

Въ сонетѣ 133-мъ поэтъ восклицаетъ: «твой жестокій взоръ разлучилъ меня съ самимъ собою. Я покинутъ самимъ собой и тобой! Такъ переплелось трижды тройное страданіе. Мое сердце въ тюрьмѣ, въ твоей стальной груди. Но возьми это бѣдное сердце, какъ выкупъ, за сердце друга».

«ТАЛАНТЫ И ПОКЛОННИКИ», КОМ. А. Н. ОСТРОВСКАГО НА СЦЕНѢ АЛЕКСАНДРИНСКАГО ТЕАТРА (4-Й АКТЪ).

Критики отсюда дѣлаютъ выводъ, что Шекспиръ предпочиталъ дружбу любви и цѣнилъ своего друга выше любовницы. Посмотримъ, подтверждается ли это пьесами. «Венеціанскій купецъ», съ его безоблачной дружбой, вѣроятно, былъ написанъ еще до измѣны Пемброка. Дружба здѣсь находитъ восторженное выраженіе; въ жертву ей приносится все, вплоть до подруги жизни.

Такой же мотивъ проходитъ и въ «Двухъ веронцахъ». «Коріоланъ» былъ написанъ гораздо позже, но и на 43 году Шекспиръ относится къ дружбѣ по прежнему. Авфидій, встрѣчая Коріолана, радуется ему больше, чѣмъ своей невѣстѣ. Вѣроятно, такія изъявленія дружбы были въ обычаѣ Ренессанса. Дѣйствительно, въ популярныхъ изданіяхъ конца XVI-го в. попадаются фразы: «любовь мужчины къ женщинѣ вещь обыкновенная, ходячая, но дружба мужчины къ мужчинѣ безсмертна и безконечна. Слова «любовь» и «возлюбленный» нерѣдко замѣняли въ это время названія «дружба» и «другъ». Лилли, вліявшій на Шекспира, точно также превозносилъ дружбу надъ любовью. Слѣдовательно, Шекспиръ, нисколько не измѣняя духу времени, могъ воспѣвать свою пылкую дружбу къ лорду Герберту, дѣйствительно восхищенный его блестящими качествами. Единственно, что можно поставить въ вину автору сонетовъ, это нѣкоторую позу, напыщенность, но не болѣе того.

Дальнѣйшіе доводы напрашиваются сами. Ни одинъ изъ современниковъ Шекспира никогда не выставлялъ противъ него такого гадкаго обвиненія, хотя враговъ у него было порядочно. Въ особенности Бенъ-Джонсонъ всегда высмѣивалъ Шекспира то ѣдко, то съ добродушнымъ юморомъ, и онъ ужъ, конечно, воспользовался бы въ случаѣ возможности такого рода подозрѣніями. Въ его пьесѣ «Красавецъ Варѳоломей» есть намекъ на любовную исторію Шекспира. Здѣсь друзья Дамонъ и Пиѳій встрѣчаются у дома легкомысленной женщины, подававшей обоимъ надежду. Они затѣваютъ ссору, но кончаютъ, какъ истинные друзья, отправляясь завтракать къ своей общей любовницѣ. Однако, здѣсь нѣтъ ни малѣйшаго указанія на то, что было придумано позднѣйшими критиками. Это просто была клевета, повторявшаяся въ теченіе 25 лѣтъ.

Вдобавокъ, при написаніи сонетовъ Шекспиръ находился въ соперничествѣ съ Чепменомъ, которому также покровительствовалъ лордъ Пемброкъ. Можетъ быть, это соперничество и вызывало нѣсколько преувеличенныя дружескія изліянія Шекспира.

Но, въ сущности, Шекспиръ такъ скоро забылъ о своемъ другѣ, такъ мало упоминалъ о немъ въ позднѣйшихъ пьесахъ, что врядъ ли это чувство надо считать особенно глубокимъ. Впослѣдствіи лордъ Пемброкъ сталъ камергеромъ, управлялъ всѣми придворными актерами, но покровительствовалъ уже Бенъ-Джонсону, которому дарилъ книги каждое Рождество.

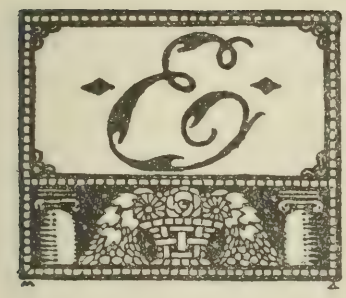
Совершенно иное впечатлѣніе произвела на Шекспира разлука съ Мэри Фиттонъ. Съ этихъ поръ юный поэтъ превращается въ умудреннаго жизнью философа, женщина становится центромъ каждой его трагедіи. Любовь наполняла жизнь Шекспира до тѣхъ поръ, пока онъ не создалъ своей величайшей трагедіи «Антоній и Клеопатра». Здѣсь поэтъ уже чувствуетъ презрѣніе къ себѣ, называя себя шутомъ развратницы, мѣхами, и вѣтромъ, то разгорячающимъ, то охлаждающимъ ея похоть.

Страсть Шекспира длилась всю жизнь. Потерявъ лэди Фиттонъ, онъ опять къ ней вернулся, но любовь эта была болѣзненной и довела поэта до душевнаго разстройства (около 1608 г.). Успокоившись черезъ нѣсколько лѣтъ, онъ уже сдѣлался старикомъ; это былъ покой истощенія. Любовь къ безпутной цыганкѣ сожгла поэта, но въ этомъ горнилѣ были выкованы его лучшіе образы.

ПОЭТЪ METACTAЗIO.
OPERE DEL SIG. AB. P. METASTASIO. P. 1780. I.
IOH. STEINER S. E, A. M. PICTOC PINX· CAROL. STEPH· GANCHER EX ACAD. ART. LOND. INC 1779.

ТЕАТРЪ ВЪ РОССІИ ПРИ ИМПЕРАТРИЦѢ АННѢ ІОАННОВНѢ.

В. ВСЕВОЛОДСКАГО-ГЕРНГРОССЪ [1]).



СЛИ сравнить репертуаръ, съ которымъ пріѣхала труппа 1735 г. съ тѣмъ, который играла прежняя труппа въ 1733—34 гг., то сразу станетъ яснымъ, что онъ былъ значительно строже: не было интермедій, серьезнѣе стала комедія и даже появилась одна трагедія. Само собой, это въ сильной степени опредѣлялось случайнымъ подборомъ артистическихъ силъ. Не менѣе ясно, что не могло пройти безслѣдно пребываніе въ Россіи такого талантливаго опернаго композитора, какъ Арайя. И дѣйствительно, 2 декабря 1735 г. «Ея Императорское Величество изволила указать ко дню рожденія своего Императорскаго Величества то есть генваря къ 28 числу 1736 году для будущей при дворѣ своего Императорскаго Величества оперы напечатать въ типографіи академіи наукъ объ оной оперѣ россійскаго и нѣмецкаго діалектовъ каждого диалекта по пятидесяти книжекъ» [2]). Очевидно, къ оперѣ готовились еще въ 1735 году, чѣмъ, быть можетъ, и объясняется небольшое количество поставленныхъ драматическихъ произведеній.

Наконецъ, 29 января 1736 года въ Императорскомъ Зимнемъ домѣ отъ придворныхъ оперистовъ представлена была къ особливому удовольствію Ея Императорскаго Величества и со всеобщею похвалою зрителей въ первый разъ въ Россіи «преизрядная и богатая опера», называющаяся

---

[1]) См.«Ежегодникъ» Имп. т., вып. III, 1913 г.

[2]) ОАМИДв. $\frac{36}{1629}$ № 16, стр. 69 и № 26, стр. 122.

«Сила Любви и Ненависти» [1]). Проф. Штелинъ называетъ ее, по имени главнаго дѣйствующаго лица, Abiazare. Ко дню представленія, согласно указу Императрицы, напечатанъ былъ и текстъ. «La Forza dell'Amore e dell'Odio drama per ordine della Sacra Imperial Maesta di Anna Giovannona Imperatrice di tutte le Russie da representarsi nell nuovo Imperial teatro di St. Pietroburgo nell anno 1736. S. Pietroburgo. Nella stamperia dell'Academia delle science. — Сила любви и ненависти. Драмма на музыкѣ. Представленная На новомъ Санктпетербургскомъ Імператорскомъ театрѣ по указу Ея Імператорскаго Величества Анны Іоанновны самодержцы всероссійскія 1736. Печатано въ Санктпетербургѣ При Імператорской Академіи наукъ Поэзію сочинялъ господинъ К. Ф. П. Музыку, господинъ Францискъ Араія Неаполитанецъ, Ея Імператорскаго Величества Капель-Мейстеръ. Украшенія вымыслилъ господинъ Жеронімъ Бонъ, Ея Імператорскаго Величества живописецъ при театрѣ. Балеты учредилъ господинъ Антоній Ріналді, Ея Імператорскаго Величества Діректоръ балетовъ. Рѣчи переводилъ съ Французскія прозы, и въ аріяхъ приводилъ стіхи токмо въ паденіе безъ риѳмы. В. Тредіаковскій» [2]).

Къ счастію, сохранилась и рукописная партитура этой оперы; она озаглавлена: «La Forza dell'Amore è dell'Odio, dramma per ordine della Sacra Maesta di Anna Giovannona Imperatrice di Tutte le Russie. Musica del Sig. Francesco Araya napolitano Maestro di Capella della sudetta Imperial Maesta. Anno 1736 [3]).

Это несомнѣнно знаменательное явленіе русской культуры произвело, однако, какъ этого и слѣдовало ожидать, впечатлѣніе далеко не одинаковое. Дѣйствительно, одинъ изъ очевидцевъ записалъ въ своихъ мемуарахъ: «въ 1736 году, въ Петербургѣ была представлена первая опера, и хотя очень хорошо шла, однакожъ не столько понравилась, сколько ко-

---

[1]) Драм. Словарь; Спб. Вѣдомости 1736, № 10.

[2]) Библ. Импер. Акад. Наукъ $\frac{32}{\text{VII, 72—73.}}$

[3]) Музык. Библ. Дирекц. Имп. театровъ.

медіи и интермедіи Италіанскія» [1]). Другой современникъ, проф. Штелинъ, держится взгляда прямо противоположнаго; вмѣстѣ съ тѣмъ онъ передаетъ и нѣкоторыя цѣнныя для насъ подробности [2]). «Стіхи сея оперы сочинены въ Римѣ, а музыкальная композиція здѣсь отъ Россійскаго Імператорскаго капелмейстера Франца Араи родомъ Неаполитанца. Между пѣвцами и пѣвицами, которыя на сей оперѣ дѣйствующія лица представляли, знатнѣйшія были Катарина Джоржі, которая показывала персону Абіазарову, и ея мужъ Філіппі Джоржі, которой представлялъ Софіта; потомъ Моріджи кастратъ, и Пердічі родомъ Флорентинецъ показывали персоны Прінца Таксила, и на помощь пришедшаго Короля Барзанта . MlIe Массани, затѣмъ Крики; играли они очень хорошо. Въ Оркестрѣ, который состоитъ изъ Італіанцевъ и Нѣмцевъ и имѣетъ всѣхъ персонъ съ тридцать, достойны наибольшаго примѣчанія Піантоніда, Лудовико Мадонісъ, Джованні Верокай, и Домініко Далолліо, которые играютъ на скрыпицахъ, Джозеппе Далолліо, который играетъ на віолончеллѣ, и Фрідріхъ на бассонѣ». Къ нимъ для подкрѣпленія были взяты еще нѣмецкіе капельмейстеры и гобоисты изъ четырехъ гвардейскихъ полковъ. «Вмѣсто інтермедіи употреблены были послѣ каждаго дѣйствія оперы преизрядные балеты отъ балетнаго мастера Антонія Рінальда называемаго Фузано, причемъ наилучше себя показывала первая его жена Джулія, а потомъ и другая Антоніна Константіні, и притомъ еще два Італіянскіе мастера Джюзеппе Бруноні и Тези. Для изобрѣтенія машинъ и театральнаго живописнаго украшенія употребляются между прочими особливо два Італіянскіе мастера, а именно Джеронімо Боно, и Джованні Тарсіа, которые свое искусство при сей оперѣ довольно показали». — Для насъ является непонятнымъ въ этомъ отношеніи только появленіе Джованні Тарсіа, личность котораго не подтверждается никакими иными документами. «Дворъ принялъ эту оперу, продолжаетъ Штелинъ, съ массой апплодисментовъ и съ огромнымъ удовольствіемъ; восторгъ по поводу этого новаго зрѣлища выразился

[1]) Записки Манштейна, русск. перев., изд. 1830, III, 73.

[2]) Примѣч. на вѣдомости 1738, ч. 17, стр. 177; Heigold's Beylagen. IV. 90.

въ томъ, что всѣ ложи и партеръ были переполнены; разъ сто пришлось повторить и нѣсколько разъ все съ тѣмъ же успѣхомъ».

Содержаніе оперы съ современной намъ точки зрѣнія не представляетъ собою ничего интереснаго. Какъ и тысяча другихъ оперъ того времени, она имѣетъ въ основаніи своемъ любовный сюжетъ и развертывается въ духѣ трагедіи вплоть до послѣдняго акта, гдѣ все разрѣшается къ общему благополучію, гдѣ порокъ наказывается, а добродѣтель торжествуетъ. Какъ въ трагедіи, на сценѣ только короли и ихъ приближенные.

Софітъ, царь Індійскій.

Абіазаръ, мужъ Нірены дочери Софітовой.

Нірена, жена Абіазарова.

Талестрія, сестра Абіазарова.

Таксілъ, племянникъ Барзантовъ.

Барзантъ, союзникъ Софітовъ.

Меріндъ, на котораго Софітъ во всемъ полагался.

Дѣйствіе отправлялось «въ Безіерѣ столичномъ городѣ царства тогожъ имени, и въ около лежащихъ мѣстахъ», и начиналось слѣдующимъ: «Абіазаръ, будучи Губернаторомъ въ столичномъ городѣ Безіерѣ царства лежащаго при рѣкѣ Коаспесѣ, отъ Софіта Індійскаго Царя, женится тайнымъ образомъ на Ніренѣ дочери своего Государя въ то самое время, какъ она возвращалась къ двору своего отца оставшися вдовою по смерти мужа своего Оксіатра Мексіканскаго Царя. Софітъ, разгнѣвавшись за сіе, и желая казнить Абіазара за его толикую продерзость, призываетъ въ свою помощь Барзанта, Царя въ той части Індіи, которая лежитъ за рѣкой Гудаспомъ, за котораго племянника, именемъ Таксіла, обѣщалъ было онъ отдать вторымъ бракомъ Ніеру. Барзантъ и Таксілъ прибыли въ тотъ самый день, въ которой Софітъ намѣрился учинить генеральный приступъ къ городу Безіеру, въ которомъ Абіазаръ сидѣлъ». Первое дѣйствіе состоитъ изъ трехъ картинъ. Въ первой «театръ показываетъ воинскій лагеръ, съ другой стороны стѣны градскія при рѣкѣ Коаспесѣ, на стѣнахъ

АКТЕРЪ КОХЪ ИЗЪ ТРУППЫ НЕЙБЕРЪ.
GESELLSCH. FÜR TH. GESCHICHTE. 1907. I.

многихъ Солдатовъ готовыхъ къ защищенію города со многими военными орудіями; такъ же подъемный мостъ при градскихъ воротахъ, а въ дали многіе маленькіе холмики». Чтобы имѣть понятіе о постановочной части оперы, приведемъ ремарку, описывающую бой въ концѣ перваго акта. «При звукѣ многихъ военныхъ інструментовъ, Софітова армея выходитъ изъ лагеря въ трехъ колоннахъ; приближается она строемъ, чтобы учинить приступъ къ городу. Съ одной стороны видны слоны, имѣющіе деревянныя башни на спинахъ, съ которыхъ Софітовы Солдаты пускаютъ стрѣлы противу осажденныхъ, которые защищаютъ городъ, а съ другой видима одна великая деревянная башня, которую привозятъ осаждающіе на колесахъ, и съ которыхъ кладутъ они мостъ на стѣны, чтобы чрезъ нихъ перелѣсть, и тѣмъ учинить себѣ способъ къ взятію города. Между тѣмъ одинъ баталіонъ отъ осажденныхъ выходитъ съ огнемъ и съ інструментами, чтобы збить помянутую башню. Слоны назадъ уступаютъ. Но когда осажденныхъ осаждающіе прогнали, и когда тѣ убѣгали въ городъ, тогда осаждающіе вошли въ него во всякомъ беспорядкѣ; а чрезъ отверстіе нѣкоторыя части стѣны, которыя упали, видимо стало быть грабленіе и всякой непорядокъ, который чинится отъ побѣдившаго Солдата».

Замѣтимъ, кстати, что въ это время текстъ оперы прерывается и публика видитъ только эту массовую сцену. Итакъ, союзныя войска побѣдили. Вторая картина происходитъ въ тронномъ залѣ—«кабинетѣ внутрь Царскія палаты у Абіазара». Абіазаръ и Нирена въ отчаяніи, что имъ предстоитъ разлука, врываются войска и Нирену отводятъ къ Софиту, Абіазаръ скрывается. Софитъ заставляетъ дочь забыть Абіазара и стать женой Таксила, она не соглашается. Но вотъ Таксилъ, который, какъ оказывается, любитъ Талестрію обѣщаетъ ей спасти Абіазара. Третья картина представляетъ собою «садъ съ пріятными фонтанами»; Абіазара ловятъ и сажаютъ подъ стражу. Четвертая картина представляетъ собою «пространный Амфітеатръ окруженный Галеріями, въ которыя народъ садится; въ проспектѣ видны тріумфальныя ворота, чрезъ которыя приходятъ въ амфітеатръ. Съ одной стороны видится тронъ богато убранный,

близко котораго стоитъ золотая статуя, показывающая Геркулеса. Піедесталъ ея украшенъ многими оружіями, знаменами и прочая». Софітъ всходитъ на Тронъ, народъ садится въ галеріяхъ, многіе связанные невольники по два». Софитъ предлагаетъ плѣннымъ единоборство. «При звукѣ военныхъ Інструментовъ, народъ збѣгается со всѣхъ сторонъ. Солдаты окружаютъ Амфітеатръ. Абіазаръ приходитъ предъ престолъ Софітовъ связанъ, невольники выходятъ развязаны, дается изъ нихъ каждому сабля и щитъ, раздѣляя ихъ на двѣ части, которые другъ противъ друга пошли; слѣдуетъ сраженіе, и многіе побиты. Прочіе сходятъ съ Амфітеатра». Абіазара судятъ и въ отвѣтъ на брошенное ему обвиненіе въ вооруженной измѣнѣ онъ открываетъ тайное письмо Софита къ начальнику его гвардіи, въ которомъ Софитъ поручаетъ ему убить Абіазара. Софитъ отъ своего письма отказывается. Въ пятой картинѣ «театръ показываетъ дворъ окруженный балясами, а въ проспектѣ видится нѣкоторый родъ темницы съ дверьми посрединѣ». Абіазаръ въ темницѣ. Талестрія заставляетъ Таксила убить Софита. Таксилъ беретъ изъ ея рукъ мечъ и освобождаетъ Абіазара. Въ шестой картинѣ «театръ показываетъ Галерію украшенную многими статуями, изображающими подданныя провінціи Імперіи Софітовой; а кругомъ изображены разныя баталіи». Таксилъ хочетъ убить Софита, но Нирена вырываетъ у него занесенный мечъ. Софитъ, не видѣвшій покушенія Таксила, увидѣвъ мечъ въ рукѣ дочери заподозрѣваетъ ее въ желаніи убить отца и велитъ посадить подъ стражу. Картина седьмая «показываетъ великое поле при берегахъ рѣки Коаспеса; при которой по обѣимъ сторонамъ видится лагеръ Бразантовъ, а его войско стоящее въ строю купно и слоны съ башнями. Посрединѣ Статуя Геркулесова съ изображеніями и знаменами воинскими». Таксилъ укрываетъ Абіазара отъ Софита, который долженъ пріѣхать къ войскамъ. «При звукѣ барабановъ Армея раздѣляется на два крыла, потомъ видно стало быть одно богатое царское судно пловущее въ низъ по рѣкѣ, изъ котораго Софитъ выходитъ на землю съ своими людьми и съ Барзантомъ; а когда они прошли посреди армеи, то она опять построилась». Узнавъ,

СЦЕНА ИЗЪ ОПЕРЫ МЕТАСТАЗІО «СЕМИРАМИДА».
OPERE DRAM. DEL SIG. P. METASTASIO. R. 1719

что Таксилъ освободилъ Абіазара изъ темницы, Софитъ сажаетъ его подъ стражу, обѣщая прощеніе лишь въ томъ случаѣ, если онъ выдастъ измѣнника. Желая спасти своего, друга Абіазаръ называетъ себя. Талестрія въ отчаяніи. Въ восьмой картинѣ «театръ показываетъ ограду темничную всю окруженную желѣзными балясами». Нирена заключена въ темницу. «Входитъ Меріндъ съ однимъ Пажемъ, который несетъ блюдо, а на немъ лежитъ мечъ, и стаканъ стоитъ съ ядомъ». Отъ имени Софита онъ предлагаетъ Ниренѣ выдать тайну или умереть. Она предпочитаетъ смерть. Меріндъ оставляетъ мечъ и ядъ и уходитъ, но вотъ врывается Таксилъ и говоритъ, что онъ убилъ Меринда, что пришелъ ее освободить и даетъ ей нѣсколькихъ преданныхъ солдатъ. Послѣдняя картина представляетъ «мѣсто убранное богато въ Царской палатѣ». Абіазаръ скованъ и Софитъ приказываетъ его казнить. «Таксілъ противится съ обнаженною шпагою солдатамъ, которые хотятъ убить Абіазара. Между тѣмъ, Нірена и Талестрія выходятъ съ обнаженными мечами, а за ними Солдаты, которыхъ онѣ уговорили защищать Абіазара». Общее смятеніе. Софитъ хочетъ вступить въ поединокъ съ Абіазаромъ, но этотъ послѣдній отказывается поднять на него руку. Софитъ тронутъ его великодушіемъ, прощаетъ его и все оканчивается къ всеобщему благополучію, причемъ Софитъ уступаетъ Абіазару вмѣстѣ со своей дочерью и царство.

Всѣ поютъ хоромъ:

Viva amore, e la sua face	Да живетъ любовь! купно ея пламень:
Poiche rende a noi la pace,	Миръ намъ подала, щастіе и всѣмъ
Poiche fa goderci apien	намъ.
Gia fugato îl fier livore:	Жестока вражда быть ужъ перестала,
Lieto gia triomfa amore,	Токмо что любовь торжествуетъ,
E risplende il cor seren.	И наши сердца съ радости играютъ.

Опера эта, какъ и всѣ оперы того времени, въ отношеніи музыкальной структуры сильно отличается отъ современной. Пѣлся далеко не весь текстъ, вся драматическая часть велась на разговорномъ діалектѣ и только

лирическія изліянія, которыя были обыкновенно въ концѣ каждаго явленія вкраплены въ ходъ дѣйствія и безъ ущерба для развитія произведенія, могли быть изъяты, пѣлись, причемъ всегда дважды; большинство этихъ изліяній содержитъ въ себѣ общія сентенціи, поэтически выраженную пословицу, аллегорію и т. п. Такимъ образомъ, пѣвческія мѣста оперы играли въ ней роль, унаслѣдованную отъ хора античной трагедіи, какъ въ смыслѣ своего расположенія, такъ и въ отношеніи своего содержанія. Для примѣра приведемъ нѣсколько такихъ мѣстъ:

Nocchier, che con timore Guida 'l Naviglio in mare Ogni momento more Sempre perir li pare Teme ad ogn' aura di naufragar Ma se diviene ardito Contento afferra il porto E gode ed há conforto Le scorse pene col ramentar	Кормщикъ боязливъ въ морѣ корабль правя, весь на всякій часъ тамо умираетъ: Кажется ему, все что судно гибнетъ, видя и малъ вѣтръ, онъ пропасть боится. Если будетъ смѣлъ, въ портъ пріѣдетъ щастливъ, въ радости ужъ трудъ, что понесъ, всѣмъ славитъ.

или:

Leon di straggi altero Gosi minaccia, e freme, Ne teme il passagier Ne teme il cacciator Ma d'una face al lampo Perde l'ardir, lo sdegno E non gli resta un segno Del primo suo valor.	Не инакъ грозитъ, купно левъ скрежещетъ Хищеніемъ гордъ да и не бояся ничто путникъ есть, ни ловецъ что близко. Видяжъ свѣтъ огня, всю теряетъ дерзость, Такъ же ярость всю, будтобъ не бывалъ золъ.

На ряду съ подобными сентенціями встрѣчаются и чисто лирическія аріи.

Care luci io partiro. Per conforto del mio core Vi domando un guardo solo. Che soffrire allor potró Con piu forza, e piu ualore La mia pena, el mio gran duolo.	Ясны очи! ужъ съ вами разлучаюсь; Тѣшяжъ сердце мнѣ, на меня взгляните: Лучше я по семъ, такъ же и крѣпчае, Понесу болѣзнь, и мои печали.

Въ представленіи оперы была деталь, сыгравшая огромную роль въ исторіи русскаго сценическаго искусства: каждый актъ оканчивался балетомъ, замѣнявшимъ, такимъ образомъ, интермедіи, которыя ставились между актами комедіи. Послѣ перваго акта «танцовали Сатіры, огородники и огородницы, изрядной балетъ»; второе дѣйствіе оканчивалось «преизряднымъ балетомъ здѣланнымъ по японскому обыкновенію», и, наконецъ, послѣ третьяго «сходили больше ста человѣкъ съ верхнія галлереи сего великолѣпнаго строенія и танцевали при согласномъ пѣніи дѣйствующихъ персонъ и играющей музыкѣ всего оркестра пріятной балетъ, которымъ кончается сія главная опера» [1]). «Балетмейстеромъ былъ италіанскій характерно-комическій танцоръ Grotesque-Tänzer—Фузано, выступавшій затѣмъ съ огромнымъ успѣхомъ на Парижской и Лондонской сценахъ. Лучшими танцорками и танцорами были: его жена Джулія и Тонина, дочь италіанскаго арлекина Константини, впослѣдствіи, послѣ смерти Джуліи вторая жена Фузано, синьоръ Тези, венеціанецъ Джузеппе и цѣлый рядъ фигурантовъ, состоявшій изъ лучшихъ изъ среды кадетъ Сухопутнаго корпуса танцоровъ, которыхъ училъ французъ Mr. Ланде. Между ними были лица, ничуть не уступавшія италіанскимъ танцовщикамъ, въ особенности нѣкто Чоглоковъ, впослѣдствіи камергеръ и мужъ фрейлины графини Гендриковой».—Штелинъ въ 1747 году называлъ Чоглокова «воспитанникомъ танцмейстера Ланде» [2]). «Искусный танцмейстеръ Ланде, выступавшій прежде въ Парижѣ и Дрезденѣ, и содержавшій послѣ того французскую труппу въ Стокгольмѣ вмѣстѣ съ учениками-кадетами научилъ балетнымъ танцамъ одного юнаго француза Mr. le Brun такъ успѣшно, что онъ танцовалъ на придворной сценѣ ко всеобщему восхищенію entrées и другія серьезные танцы» [3]). Кромѣ оперы, балеты давались еще разъ въ

---

[1]) Примѣч. на вѣдомость 1738 г. ч. 48 стр. 179 и слѣд.
[2]) Пекарскій. Истор. Акад. Наукъ I. 546.
[3]) Stählin Heigold's Beylagen. IV. II.

недѣлю попеременно съ италіанскими интермедіями въ комедіяхъ; танцовали ихъ тѣ же актеры и съ ними кадеты, ученики Ланде [1].

Танцы, вообще, преподавались въ кадетскомъ корпусѣ со времени его основанія, но до Ланде танцмейстеры ограничивались одними бальными танцами. По учрежденному штату, для преподаванія танцевъ въ корпусѣ полагались: одинъ танцмейстеръ съ жалованіемъ въ 300 р., одинъ унтеръ-танцмейстеръ съ жалованіемъ въ 150 р. и два танцмейстера, «которые въ форъ-танцеръ производятся» съ жалованіемъ по 100 р. Итого на всѣхъ преподавателей танцевъ было ассигновано 650 руб. [2]. Ближайшіе танцмейстеры, о которыхъ имѣются свѣдѣнія — Іоганнъ Іаковъ Шмидтъ, Мартинъ Филиппъ Базанкуръ и Карлъ Конрадъ Менкъ. Когда, въ началѣ 1734 г. у начальства корпуса произошли со Шмидтомъ и Базанкуромъ недоразумѣнія, въ № 25 СПБ. Вѣдомостей появилось объявленіе, «что въ помянутый корпусъ одинъ танцовальный мастеръ потребенъ, чего ради имѣющіе охоту къ тому могутъ въ означенномъ мѣстѣ явиться». Очевидно, въ отвѣтъ на него и появилось предложеніе Жана Баптиста Ланде, который былъ затѣмъ опредѣленъ въ корпусъ танцмейстеромъ 1 августа 1734 г. съ контрактомъ на 3 года, съ жалованіемъ въ 300 руб. и квартирою [3]. Аттестаціи объ успѣхахъ кадетъ за ближайшіе годы не говорятъ ничего о преподаваніи Ланде балетныхъ танцевъ кадетамъ и только вѣдомости 1738 г. [4]) говорятъ о томъ, что у Ланде, кромѣ класса салонныхъ танцевъ, имѣлся еще и балетный. Въ «первомъ классѣ» у него «балетъ танцовали»: Николай Чоглоковъ, Сергѣй Челешкинъ, Андрей Самаринъ, Николай Тулубевъ, Александръ Шапиза, Иванъ Гневашевъ, Иванъ Шатиловъ и Василій Брилкинъ—всего 8 человѣкъ. Замѣтимъ, что изъ этихъ кадетъ въ комедіи объ Іосифѣ 1735 г. участвовалъ только Брилкинъ. Однако, въ своей че-

---

[1]) Тамъ же III. 401.
[2]) Арх. I кад. корп. 1733 г. № 43, 1736 г. № 44.
[3]) Арх. I кад. корп. 1732 г. № 20 и 1733 г. № 40.
[4]) Арх. I кад. корп. 1738 г. № 1.

лобитной, поданной въ сентябрѣ 1737 г. на имя Императрицы [1]). Ланде ясно говоритъ о томъ, что его ученики-кадеты танцовали при дворѣ «три разные балета его інвенціи» въ мартѣ 1736 г. Какъ мы увидимъ дальше, выступленія кадетъ въ придворныхъ спектакляхъ 1735, 6 и слѣдующихъ годовъ сыграли въ исторіи русскаго театра огромную роль.

Оперу, очевидно по примѣру спектаклей 1735 г., монтировалъ Іосифъ Аволіо, который и получилъ за это 6 апрѣля 300 рублей. Кромѣ того, для этой оперы и, повидимому, для послѣдующихъ спектаклей были выписаны «для комѣдианского платья мишурные уборы», за что было заплачено 2000 руб. [2]).

Ближайшимъ затѣмъ придворнымъ празднествомъ была коронація. И вотъ, «къ торжественному дню преславнаго коронованія великія Государыни Імператріцы Анны Іоанновны Апрѣля 28 дня 1736 года» была «сочинена кантата на два голоса съ хоромъ». подъ названіемъ «Споръ любви и ревности». Для нея по прежнему «музыку сочинилъ Г. Францискъ Арая Неаполітанецъ, Ея Імператорскаго Величества Капель-Мейстеръ». Италіанское заглавіе: «La Gara dell'Amore e del Zelo Cantata a due voci, e choro per l'anna solennita della Coranatione Faustissima di Sua Maesta Imperiale Anna Giovannona Imperatrice di tutte le Russie li 28 aprile 1736. La musica del Sign. Francesco Araja, napolitano, maestro di capella di S. M. Imperiale St. Pietroburgo nella stamperia dell'Academia delle Science» [3]). Партитура хранится въ Вѣнѣ въ Придв. Музыкальной библіотекѣ [4]). «Італіанскіе пѣвцы» исполнили ее въ день торжества, т. е. 28 же апрѣля [5]). Вошедшій въ моду композиторъ поднесъ Императрицѣ свои «музыкальные книги» и былъ награжденъ 500 рублями [6]).

Текстъ былъ написанъ на италіанскомъ языкѣ—кѣмъ неизвѣстно,—

---

[1]) Гос. Арх. XVII. 322.
[2]) Гос. Архивъ XIX. 182.
[3]) Библ. Имп. Акад. Наукъ. 32 VII. 74—75.
[4]) Biogr. Lex. V. R. Eitner.
[5]) СПБ. Вѣдомости, 1736 г. № 35.
[6]) 12 февр. 1736 г. Гос. Арх. XIX. 182.

и переведенъ, очевидно, тѣмъ же Тредіаковскимъ. Подобно оперѣ, кантата пѣлась только мѣстами. Участвовали двое: Fama и Gloria—Прославленіе и Слава, а также хоръ. Текстъ не представляетъ собою ничего интереснаго и напоминаетъ тысячи подобныхъ же хвалебныхъ кантатъ.

Хотя лѣтомъ при дворѣ «въ комнатѣ Ея Императорскаго Величества въ Петергофе дѣйствовали» кукольные комедіанты Конрадъ Брокъ съ тремя товарищами [1]), однако интересъ двора, понятно, былъ сосредоточенъ на италіанской труппѣ. И вотъ, 7 сентября на театрѣ при лѣтнемъ Домѣ исполнялась интермедія—названіе ея до насъ не дошло [2]) — и 16 ноября опять «въ обрѣтающемся въ Зимнемъ домѣ театрѣ, гдѣ театральныя игры и Комедіи начало свое воспріяли» игралась «італіанская інтермеццо Ортолано съ изрядными балетами» [3]).

Черезъ годъ послѣ представленія первой оперы, 29 января 1737 г., по поводу празднованія дня тезоименитства Императрицы, на Императорскомъ театрѣ въ Зимнемъ домѣ, была представлена вторая италіанская опера «Притворной Нінъ или Познанная Семирамида» [4]). Ко времени представленія ея, по примѣру прошлаго, былъ напечатанъ и текстъ: Il Finto Nino overo la Semiramida riconosciuta drama per musica di rappresentarsi per ordine della Sacra Imperiale Maesta di Anna Giovannona Imperatrice di tutte le Russie nel nuovo Imperiale Teatro di S. Pietroburgo nell anno 1737. S. Pietroburgo nella stamperia dell'Academia Imp. delle Scien.—Притворный Нінъ или Семіраміда познанна драма на музыкѣ дѣйствующаяся по указу Ея Імператорскаго Величества Анны Іоанновны Самодержицы Всероссійской въ новомъ Імператорскомъ театрѣ. Въ Санктпетербургѣ 1737 года. Печатано при Імператорской Академіи Наукъ. Стихотворство. Г. Петра Метастазія. Композиція на музыкѣ Франческа Арія Наполитанца, Ея Імператорскаго Величества Капель-Мейстера. Ширмы вымышленіе Героліма

---

[1]) О. А. М. И. Дв. 36/1629 16 стр. 78 и 34 стр. 41.
[2]) СПБ. Вѣдомости, 1736 № 73.
[3]) СПБ. Вѣдомости, 1736 № 93.
[4]) Драмат. Словарь; СПБ. Вѣдомости, 1737 № 9.

Бона живописца при Театрѣ Ея Імператорскаго Величества. Танцы сочинены Антоніемъ Ріналдомъ, Ея Імператорскаго Величества танцъ-мейстеромъ. Переводъ съ Італіанскаго на Россійскій діалектъ Петра Медвѣдева [1]). Единственный рукописный экземпляръ партитуры, къ счастію, сохранился [2]). «За учиненную вновь оперу италианской компаніи капельмейстеру Өранцыске Араю» было выдано въ награду 500 рублей [3]). О представленіи этой оперы Штелинъ записалъ. «Въ январѣ 1738 (1737) года появилась вторая опера Араія, а именно на сюжетъ Метастазіо Semiramide o'l finto Nino. Главную роль исполняла Mad. Piantonida, называемая la Pasterla, столь же хорошая пѣвица, какъ и актриса. Стоило опернымъ представленіямъ утвердиться на придворной сценѣ, какъ они стали повторяться ежегодно и по нѣсколько разъ» [4]).

Опера состоитъ изъ трехъ дѣйствій и пяти картинъ. Въ первомъ дѣйствіи «театръ показываетъ великіе сѣни полатъ Королевскихъ проходные на берегъ рѣки Эѵфрата, престолъ въ одной сторонѣ, а по лѣвую сторону того одинъ стулъ стоящій ниже для Таміры, а противъ другіе три стула, Олтарь посреди съ Статуею Бела бога Халдейскаго, великій мостъ переходный со Статуями; корабли на рѣкѣ, видность лагерей и Солдатъ на другомъ берегу». Во второй картинѣ — «Залъ Королевскій со многими свѣчами во время ночи, разные поставцы, а кругомъ многіе кубы, сквозь которые видно, великій столъ съ кушаньемъ въ срединѣ съ четырьмя стулами въ кругъ, да одинъ стулъ противъ того стола»; въ картинѣ третьей — «апартаменты поземные»; въ четвертомъ — «поле близъ берега рѣки Эѵфрата съ кораблями зажжеными, стѣна вокругъ садовъ Королевскихъ, со одной стороны рѣшотки отперты»; наконецъ, въ послѣдней— «Анфітеатръ съ решедками запертыми, и престолъ въ одной сторонѣ».

Мы подробно цитируемъ описаніе декорацій для того, чтобы можно

---

[1]) Библ. Имп. Акад. Наукъ 32. VII. 72—73.

[2]) Semiramide creduto Nino. Homn. Библ. Дир. Имп. театровъ.

[3]) Гос. Арх. XIX. 182. февраля 16-го 1737 г.

[4]) Heigold's Beylagen. IV. 91.

было составить себѣ нѣкоторое представленіе о томъ, что́ въ смыслѣ зрѣлища представляла собою опера того времени и какія задачи приходилось выполнять художнику-декоратору. Эта опера, какъ и предыдущая, не стѣснялась ни планировкой сложныхъ декорацій, ни инсценировкой массовыхъ сценъ, напримѣръ:—«Ірканъ, Мітрей, и Сібарорь расходятся бьючись, Скутяне збѣгаютъ съ кораблей, и потомъ зажигаются корабли, и бьются Скутяне со Ассіры, и прогоняютъ Скутянъ, а потомъ выходятъ бьючись Ірканъ и Мітрей, и остается побѣжденъ Ірканъ».

Пѣвческихъ мѣстъ въ этой оперѣ приблизительно столько же, сколько ихъ въ предыдущей. Разница лишь въ томъ, что встрѣчаются тріо и хоръ.

Въ этой оперѣ дебютировали на русской сценѣ авторъ аббатъ Піетро Метастазіо и переводчикъ Петръ Медвѣдевъ. Мода, въ которой Метастазіо былъ въ XVIII ст. во всей Европѣ, а въ томъ числѣ и въ Россіи, вызываетъ къ нему особый интересъ.

Піетро Антоніо Доменико Буонавентура Трапасси родился въ Римѣ 13 января 1698 г., отецъ его былъ мелкимъ торговцемъ. Съ раннихъ лѣтъ онъ почувствовалъ склонность къ стихотворству. Когда ему было одиннадцать лѣтъ, случай столкнулъ его съ извѣстнымъ юристомъ, философомъ и поэтомъ аббатомъ Гравина; ему понравился этотъ маленькій красивый съ блестящими глазами мальчикъ за его талантливыя импровизаціи и онъ упросилъ его отца отдать ему мальчика на воспитаніе. Какъ убѣжденный эллинистъ, онъ раньше всего перевелъ его италіанское имя Тропасси на греческое—Метастазіо. Солидное образованіе, которое далъ ему Гравина, было также, несомнѣнно, въ эллинскомъ направленіи. Естественно, это отразилось и на его поэтической дѣятельности. Первымъ его литературнымъ произведеніемъ была (единственная пятиактная) трагедія «Giustino, tragedia scritta dall'autore in Roma nella sua prima adolescenza l'anno 1712. Civè in età di soli anni 14, allorche l'autorità del suo illustre maestro no lo lasciava sesstare un passo della religiosa imitazione de Greci.

Драмы Метастазіо имѣли огромный успѣхъ и такіе композиторы, какъ Гендель, Глюкъ, Перголезе, Чимароза, Винчи, Араія и др., напере-

СЦЕНА ИЗЪ ОПЕРЫ МЕТАСТАЗІО «АРТАКСЕРКСЪ».
OPERE DEL SIG. AB. P. METASTASIO. P. 1770. I.
P. MARTINI INV. ET SC.

рывъ писали къ нимъ музыку; въ результатѣ отъ него остались 28 большихъ оперъ, 48 кантатъ и безконечное количество канцонеттъ, одъ, элегій, серенадъ, эпиталамъ и идиллій. Карьера Метастазіо была необычайно легка и блестяща: съ 25-лѣтняго возраста онъ жилъ въ апоѳеозѣ: слава о немъ гремѣла одинаково въ Парижѣ и въ Вѣнѣ; Руссо называлъ его «единственнымъ поэтомъ сердца, единственнымъ талантомъ, созданнымъ, чтобы волновать красотой гармоніи, поэтической и музыкальной»; Вольтеръ сравнивалъ его «съ Корнелемъ, когда онъ не декламируетъ, и съ Расиномъ, когда онъ не слабѣетъ». Ла Гарпъ шелъ еще дальше. Послѣ его смерти даже была выбита медаль съ надписью: «Sofoclo italico».

Что же касается переводчика Петра Медвѣдева, то о немъ неизвѣстно ничего. Одно непонятно, почему до сихъ поръ не говоритъ о немъ ни одинъ изъ историковъ литературы. А между тѣмъ, стихъ, которымъ онъ переводилъ Матастазіо, заслуживаетъ огромнаго вниманія, особенно по сравненію со стихомъ Тредіаковскаго. Выше мы приводили отрывки изъ италіанскихъ интермедій и оперы «Сила Любви и Ненависти». Приведемъ теперь для образца отрывокъ изъ послѣдней оперы.

La Tortora innocente	Горлица всегда бываетъ
Se perde la Compagna,	Когда супруга потеряетъ
Dolente	Печальна
Si lagna,	Крушится,
E force in sua fanella	И можетъ быть своимъ разговоромъ являетъ
Borbaro chiama il ciel	Небо немилостивымъ называетъ
Tiranne amore.	А любовь тіраномъ,
Piango purio cosi,	Буду плакать также и я,
Se prina i sguardi miei	Буде отчужденъ буду моимъ взираніемъ,
Colei,	Отъ той,
Che m'innaghi del suo Splendore.	Которая меня распалила меня своимъ сіяніемъ.
Vieni i che poi sereno	Пріиди, а послѣ ясной
Alba tua bello in seno	Въ персѣхъ твоей прекрасной

Ti fronera l'Avrora
Quando riterna il di.
Farai d'inuidia allora
Impallidir de'amanti
E Senz'affanni, e pianti
Tu goderai così.

Ты зари свѣтъ обрящешъ
Когда день усрящешъ,
Учинить отъ ненависти тогда
Блѣдными любителей на всегда
И безъ тоски слезъ проливанія
Ты будешь имѣть во владѣніи дарованія.

Сравнивая переводы Медвѣдева и Тредіаковскаго, мы видимъ, что Медвѣдевъ значительно понятнѣе, что слогъ у него значительно легче; стихи его, кромѣ того, срифмованы.

Но вотъ, вскорѣ же послѣ представленія оперы, оканчивался контрактъ съ нѣкоторыми изъ артистовъ и Государыня 17 февраля того же 1737 г. «изволила указать обретающихся при дворѣ италіанской компаніи музыканта Ягана Пьянтонидо зъ женою ево, комедіантовъ Доменико Крико женщину Жоанну Козанову, рекоматора (?) Іозева Бассарини, служителя отъ театра Людовика Пасквалія которыя просятъ объ отпускѣ ихъ въ отечество, отъ Двора уволить, и дать имъ свободныя обшиты, и выдать заслуженное по окладу ихъ денежное жалованье, а имянно, Пьянтониде зъ женою генваря съ 1 февраля по 20 число, Крику и Жоанне Козановой, рекаматору и служителю отъ театра прошлого 1736 году декабря съ 1 марта по 1 число сего 1737 году» [1]). Черезъ нѣсколько же дней состоялся приказъ «о выдаче італианской кампаніи которые отпущены во отечество ихъ выталію надорожной проѣздъ 6 человѣкомъ 850 рублевъ» [2]). Съ ихъ отъѣздомъ, «италианской кампаніи музыкантомъ, танцъ мейстеромъ и комендантомъ (комедіантамъ)» годового жалованія было отпущено всего 20.890 рублей. Что же касается штата музыкантовъ, то изъ него былъ на этотъ годъ выключенъ только уѣхавшій Піантонида [3]). Отъѣздъ нѣкоторыхъ изъ участниковъ оперы «Сила любви и ненависти» не помѣшалъ, однако, тотчасъ же по прошествіи великаго поста, по случаю празд-

---

[1]) О. А. М. И. Дв. 36/1629 40, стр. 12.
[2]) Гос. Арх. XIX. 182.
[3]) О. А. М. И. Дв. 36/1629 № 42.

нованія годовщины коронованія, 30 апрѣля, повторить ее на томъ же театрѣ «въ Зимнемъ Імператорскомъ домѣ»; по прежнему, «въ мѣсто інтермедій между дѣйствіями были изрядные балеты» [1]). Въ нихъ по прежнему участвовали балетные артисты и кадеты. Послѣдствіемъ удачныхъ любительскихъ спектаклей явилась особая челобитная, поданная Ланде Императрицѣ [2]).

«Планъ», изображенный въ ней, далъ начало современному Императорскому С.-Петербургскому театральному училищу. Между подачею челобитной и осуществленіемъ ея прошелъ, однако, почти цѣлый годъ. Препятствіемъ, повидимому, являлось то обстоятельство, что въ качествѣ балетмейстера въ то время при дворѣ былъ Антоній Фузано. Но срокъ его контракта приближался; и, дѣйствительно, 9 февраля 1738 г. Императрица «изволила указать нижепоказаннымъ италіанской компаніи музыкантовъ, комедіантовъ и прочихъ служителей обрѣтающихся при Дворѣ по желанію ихъ отпустить въ отечество ихъ въ Италію и выдавъ имъ невыданное жалованье по окладамъ ихъ марта по 1-е число сего 1738 году, дать обшиты, а именно, пѣвчихъ Петра Петричи, Розе Рувенети, танцмейстеровъ Антонія Ринальди з женою ево Антоніею Ринальди, Козино Тези з женою, Озепо Бруноро, музыканта Стефана Рувинети, музыкантажъ Коле, комедіантовъ Бернардо Вулкани, жену его Елисавету, Антоніо Пиво, Роза Понтремоли, Антонія Константини, Доменика Занардіи, Геронима Ѳерари, Ѳрансеска Эрмана, живописца Геронима Бона, при немъ бывшаго переводчика Ѳедора Черкасова, да служителей отъ театра Павла Ніоли, Доменика Маненти и того двадцать одного человѣка» [3]). Одновременно съ этимъ указомъ въ расходные столбцы Соляной конторы было занесено «на дачю італіанской

---

[1]) СПБ. Вѣдомости, 1737 № 35.

[2]) Подробности см. въ Мат. по ист. рус. т. барона Н. В. Дризена, стр. 21—23 и въ нашей работѣ: Исторія Театральнаго Образованія въ Россіи. Спб. 1913.

[3]) О.А.М. и Дв 36/1629 № 47, стр. 12. Въ своихъ Lettres sur la danse (Ptbrg. 1803. I. 46, 57, 137) Новерръ неоднократно упоминаетъ имя Фоссано, называя его «прекраснымъ, чрезвычайно пріятнымъ и умнымъ комическимъ танцоромъ, введшимъ въ танецъ искусство прыжковъ».

компаніи, музыкантамъ, комедіантамъ и прочимъ служителямъ, которыя уволены въ ихъ отечество на дорожный проѣздъ 3060 рублевъ [1]).

Что была отпущена драматическая труппа, совершенно понятно: комедіи болѣе при дворѣ не ставились, уступивъ свое мѣсто оперѣ, но почему уѣхалъ Фузано и балетные артисты — неизвѣстно. Возможно, что Дворъ, увидѣвъ возможность обзавестись съ помощью Ланде собственнымъ балетомъ, расчиталъ иностранный. Штелинъ описываетъ этотъ моментъ слѣдующимъ образомъ [2]): «Успѣхъ Ланде и отъѣздъ Фузано съ италіанскими танцовщиками и комедіантами посодѣйствалъ тому, что онъ, Ланде, былъ принятъ ко Двору на службу въ качествѣ придворнаго балетмейстера въ 1738 г. на жалованье въ 2.000 руб.» Штелинъ нѣсколько ошибается. Въ расходныхъ книгахъ имѣется запись отъ 15 мая 1738 г. «О выдачѣ жалованья принятому въ службу ко двору балетмейстеру Жану Батисту Ланде для обученія танцованію театральному разныхъ характеровъ въ годовой ево окладъ въ 1000 рублевъ 1738 году генваря съ 1 на полгода и впредь по 1000 рублевъ на годъ» [3]). «Онъ выбралъ себѣ первоначально, продолжаетъ Штелинъ, двѣнадцать стройныхъ и хорошо сложенныхъ дѣвушекъ и столько же мальчиковъ, преимущественно дѣтей служителей, которые воспитывались на казенный счетъ. Усердно занимаясь съ ними, онъ настолько подготовилъ ихъ въ этомъ искусствѣ, что вызвалъ въ публикѣ удивленіе.

Въ особенности удались ему изъ дѣвушекъ Аксинья, Елисавета и Авдотья, а изъ учениковъ — Афанасій, Андрей и Андрюшка. Остальные были въ большихъ балетахъ фигурантами и фигурантками. Такимъ образомъ, при русскомъ дворѣ образовался почти полный французскій балетъ только изъ русскихъ силъ; время отъ времени онъ пополнялся новыми и становился все лучше и полнѣе. Еженедѣльныя комедіи и интермедіи, какъ и ежегодныя оперы украшались всегда и новымъ балетомъ; танцовщики и танцовщицы все время при этомъ совершенствовались».

[1]) Гос. Арх. XIX. 182.
[2]) Heigold's Beylagen. IV. 13.
[3]) Гос. Арх. XIX. 182.

Образовавшаяся такимъ образомъ «Танцовальная Ея Величества школа» была помѣщена въ «двухъ покояхъ съ двумя печами и очагомъ» въ верхнемъ апартаментѣ, т. е. этажѣ Стараго Зимняго Дома, нынѣ Эрмитажный театръ и казармы 1-го батальона Преображенскаго полка [1]).

Для надзора и ухода за «обучающимися танцованію дѣвочками» была взята особая женщина, вдова дворцоваго конюха Ѳедосья Куртасова; она служила до декабря 1741 г., когда была помѣщена въ придворную богадѣльню при церкви Воскресенія Христова, что въ бывшемъ домѣ царевны Наталіи Алексѣевны, за понесенный ею, какъ сказала въ опредѣленіи, излишній трудъ, «понеже она обрѣтается у смотрѣнія надъ обучающимися танцованію дѣвочками» [2]).

Ланде жилъ при своихъ ученикахъ. Танцовальные ученики и ученицы пользовались всѣмъ казеннымъ содержаніемъ, и попеченіе объ ихъ продовольствіи возложено было на капитана Степана Степановича Рамбурга, того самаго, который имѣлъ такую же обязанность относительно италіанскихъ комедіантовъ и музыкантовъ [3]).

Первая «обстоятельная вѣдомость» или смѣта, въ которой исчислялись издержки, необходимыя «на устроенія платья и прочаго» для танцовальныхъ учениковъ и ученицъ, была имъ подана 11 сентября 1739 г. [4]); по этой вѣдомости всѣ издержки исчислены были суммой въ 558 р. 96 к. въ годъ. Высочайшимъ указомъ 25 сентября 1739 года велѣно было эту сумму отпустить. Какъ видно, однако, изъ дѣлъ, долгое время школа существовала безъ разъ навсегда установленнаго штата и безъ учрежденной смѣты, и каждый разъ, какъ это требовалось, суммы отпускались особо.

Несмотря на то, что драматическіе и балетные артисты были отпущены 9 февраля, нѣкоторые изъ нихъ, видимо, задержались; поэтому, къ торжествамъ по поводу коронаціи Императрицы была приготовлена и

---

[1]) Внутр. бытъ русск. Госуд.; дѣло Придв. конт. № 23, л. 20.
[2]) Тамъ же, дѣло Гоф.-Интенд. Конт. № 7, л. 373.
[3]) Тамъ же, дѣло Кам.-Цалм. Конт. № 3, л. 10.
[4]) Тамъ же, дѣло Кам.-Цалм. Конт. № 10, л. 416—421.

исполнена 30 апрѣля 1738 г. новая италіанская опера Артаксерксъ и при ней, по примѣру прошлаго, «вмѣсто інтермецовъ преизрядные балеты были» [1]). Текстъ оперы опять былъ напечатанъ въ типографіи Императорской Академіи Наукъ. «L'Artaserse dramma per musica da rapresentarsi nel teatro del Palazzo d'inuerno per ordine della Sacra Imperial Maesta di Anna Giovannona Imperatrice di tutte le Russie, 1738. St. Pietroburgo. — Артаксерсъ драмма на музыкѣ дѣйствующаяся повелѣніемъ Ея Імператорскаго Величества Анны Іоанновны самодержицы всероссійской, Въ зимнемъ большомъ театрѣ, 1738. Въ Санктпетербургѣ» [2]). «Стіхотворчество Петра Метастасія стіхотворца Цесарскаго. Музыка Франческа Арая Неаполитанца, Ея Імператорскаго Величества Всероссійской Капель-Мейстера. Баллъ (или танцы) композиція Антонія Рінальди Фосана, танцъ-мейстера обрѣтающагося при дворѣ Ея Імператорскаго Величества Всероссійской. Ширмы вымышленіе Героніма Бона живописца театровъ, Ея Імператорскаго Величества Всероссійской. Переводъ съ Італіанскаго на Россійскій языкъ, П. Медвѣдева».

Задержавшись для участія въ этой оперѣ, италіанскіе актеры, въ томъ числѣ, очевидно, Фузано съ женою, вскорѣ же уѣхали, почему 31 мая «отъѣзжающимъ въ отечество, въ Италію, двумъ персонамъ, такожъ прежде уволенной одной персонѣ на дорожной проѣздъ было выдано 9,251 руб. 50 коп. Послѣ ихъ отъѣзда на дачу жалованія оставшимся актерамъ на 1738 г. понадобилось только 8,801 р. 50 к. [3]). Уѣзжали и многіе актеры и музыканты, бывшіе въ штатѣ [4]), въ томъ числѣ, напримѣръ, Аволіо, Вероке и др. [5]). Театральная жизнь при дворѣ замерла; до насъ дошло извѣстіе о представленіи «въ оперномъ Зимняго дома залѣ» только «преизряднаго театральнаго дѣйства, называемаго Італіанскимъ именемъ

---

[1]) «Спб. Вѣдомости», 1738 г. № 35.
[2]) Библ. Ак. Наукъ, 32/VII, 74—75.
[3]) Гос. Арх. XIX, 182.
[4]) ОАМИДв. 36/1629, № 48.
[5]) Гос. Арх. XIX, 182.

Пасторале», въ пятницу, 10 іюля 1739 г. [1]). Въ 1739—40 г.г. италіанская компанія музыкантовъ и другихъ чиновъ стоила уже всего 8,370 руб. въ годъ [2]), уменьшился и штатъ [3]). Между тѣмъ, русскій дворъ, видимо, стремился удержать, по крайней мѣрѣ, лучшихъ изъ музыкантовъ. Такъ, когда скрипачъ Мадонисъ обратился къ Государынѣ съ просьбой отпустить его на время на родину, состоялся указъ: «по желаю ево дать надлежащій абшитъ; А ежели онъ паки возратится какъ онъ обѣщаетъ къ коронаціи нашей; то можете ему объявить что за время отлученія ево вычету ему изъ жалованья не будетъ, и по прежнему въ службѣ нашей быть можетъ» [4]). Стали выдвигаться въ это время и русскіе виртуозы: 24 ноября 1739 г. по Высочайшему указу былъ принятъ въ службу ко двору «малороссиянинъ лютнистъ Тимофей Белоградкій»; онъ былъ зачисленъ въ штатъ и ему было назначено жалованья въ годъ изъ придворной суммы по «пятисотъ рублевъ щитая октября зъ 23 числа сего 1739 году», и сверхъ того квартира (въ Старомъ Зимнемъ домѣ), дрова и свѣчи [5]). Объ этомъ Бѣлоградскомъ Штелинъ писалъ слѣдующее: «Ко двору поступилъ прекрасный лютнистъ Бѣлоградскій, малороссъ по происхожденію, котораго русскій совѣтникъ и посланникъ, графъ Кейзерлингъ возилъ съ собою нѣсколько раньше (въ 1733 г.) въ качествѣ бандуриста въ Дрезденъ и который нѣсколько лѣтъ учился у знаменитаго Вейзе. Вполнѣ во вкусѣ своего маэстро онъ игралъ труднѣйшіе соло и концерты и умѣлъ самому себѣ аккомпанировать при исполненіи арій, которыя онъ пѣлъ съ большой силой и большимъ вдохновеніемъ по школѣ дрезденскихъ актеровъ Annibali, Faustin'ы и другихъ, съ которыми онъ познакомился въ Дрезденѣ; голосъ у него былъ sopralto» [6]). Въ пору, когда спектакли при дворѣ, повидимому, замерли, но когда на Западѣ уже разнесся слухъ о

---

[1]) «Спб. Вѣдомости», 1739 г., № 55.
[2]) Гос. Арх. XIX, 182.
[3]) ОАМИДв. 36/1629 № 50.
[4]) ОАМИДв. 36/1629, № 44, стр. 3.
[5]) ОАМИДв. 36/1629, № 44, стр. 6.
[6]) Heigold's Beylagen, IV, 91.

развитіи театра въ Россіи, въ ноябрѣ 1738 г. прибыли въ Петербургъ «изъ Голландіи комедіанты, которыя по веревкамъ ходя танцуютъ, на воздухѣ прыгаютъ, на лѣстницѣ ни за что не держась въ крынку играютъ, съ лѣстницею ходя пляшутъ, безмѣрно высоко скачутъ, и другія удивительныя вещи дѣлаютъ», и «получили отъ двора позволеніе, въ лѣтнемъ Ея Імператорскаго Величества домѣ, на театрѣ игру и дѣйствія свои отправлять. Цѣна смотрѣльщикамъ положена съ первыхъ мѣстъ по 50 копѣекъ, съ другихъ по 25, а съ третьихъ мѣстъ по 10 коп. съ человѣка». Представленія начались 26 ноября и производились въ среду, четвергъ, воскресенье и понедѣльникъ; какъ долго они пробыли въ Россіи— неизвѣстно [1]). Характеръ ихъ представленій, отчасти описанный въ объявленіи, еще лучше опредѣляется афишкой, относящейся къ этимъ же или во всякомъ случаѣ имъ подобнымъ актерамъ [2]).

«Объявленіе всякаго чіна персонамъ, (особамъ) какіе поспѣшные дівотворствіи, и протчіе забавные дѣйствіи въ государствахъ презентованы: а именно въ Цесаріи, Пруссіи, Франціи, Полшѣ и другіхъ княженіяхъ: а какіе о томъ ниже сего слѣдуютъ нѣкоторые позітуры съ перемѣнеными виды и дѣйствіи, а имянно:

1. Вначалѣ наша въ свѣтѣ похваленная Аглінская мастерица, опрокинясь назадъ ногами наплашъ прострется.

2. Обѣ ноги кругъ шѣи объвиваетъ, подобно галстуху.

3. Закладываетъ свою лѣвую ногу на правое плечо, и приводитъ лѣдвѣю къ лопаткѣ, и станетъ на другой ногѣ, въ равной линѣи.

4. Поставя 2 стула разстояніемъ на 7 футовъ, и станетъ на оныхъ ногами, и раздвиганіемъ оныхъ стуловъ, туловищемъ до земли досяждетъ.

5. Всемъ туловищемъ на главѣ стоитъ, и головою подъидетъ подъ самую поясницу.

6. Правую ногу подымя, и обратясь кругомъ, подпрячетъ подъ плечо, а на другой ногѣ стоитъ неворошима.

---

[1]) «Спб. Вѣдомости», 1738, №№ 94, 97, 98 и 99.

[2]) Библіогр. записки, 1859 г., стр. 269.

КАРОЛИНА НЕЙБЕРЪ.
C. NEUBER V. REDEN ESBECK. L. 1881.
VERLAG VON IOH. AMBR. BARTH. LEIPZIG. LITH. AUST. VON C. KIRST, LEIPZIG

7. Опрокинясь спиною, головою до земли, туловищемъ на ногахъ въ кругъ вѣртитца, яко вѣтреная мѣлница, а лице стоитъ на одномъ мѣстѣ, не дотыкаясь руками до земли.

8. Воздвигаетъ ногу позадь себе на полъ аршина выше главы, и стоитъ въ равнои линѣи съ другою ногою, еже всему свѣту удивително.

9. На пирамидѣ, или 2 стулахъ стоящая головою спустясъ на 2 фута ниже ногъ своихъ, и вздымая манеру, или рюмку вина, и піетъ за здравіе всей компаніи.

10. Стоитъ на главѣ, ногами въ верхъ не дотыкаясь руками до земли, концами шпаги положа къ шеи, и піетъ рюмку вина за здравіе всеи компаніи.

11. Ещежъ будетъ колебимое явленіе отъ француза, а имянно лѣсница 7 футовъ, на онои младенецъ: потомъ поставя оную на чело, танцуетъ фолі дишпань.

12. Младенецъ 2 лѣтъ показующыи всякіе экзерциціи.

Прочая дѣйствія не суть описуема. При семъ же забавныи человѣкъ, подземистъ собою, преузорочные удивителные скоки дѣлаетъ, которою натурою нечаянны, которому и мастерица тамъ за нимъ дѣйствуетъ: да ещежъ съ осмью обнаженными шпагами, танецъ съ ужаснымъ видомъ отправляетъ: она же въ танцѣ на мѣстѣ величиною въ тарель боле 600 разъ обращаетца, храня вѣрно каданцы, и шпагами мечетъ боле 50 кратъ, разными манѣрами, поставя на глаза, носъ, щеки, уста, и грудь, свободно не подъдерживая ихъ, и чрезъ мѣру удивително.

Между каждою перемѣною Екзерциціи, вышепомянутая, всякимъ разнымъ смѣхотворствамъ и скоки различными, танцы Французскими, Галанскими, и Аглійскими, доволно забавитъ.

За тѣмъ по всякъ день новыми балеты забавленіе будетъ.

И оную комедію станутъ играть съ Воскресенія на полудни съ 4 часу, въ недѣлю 5 разъ, а имянно въ Воскресенье, Понедѣльникъ, Среду, Четвертокъ, и Пятницу».

Но въ пору затишья театральной жизни наши предки переживали

только что полученныя впечатлѣнія, стала работать въ этомъ направленіи мысль и у насъ появился рядъ статей, посвященныхъ вопросамъ сцены. Одной изъ нихъ мы уже касались выше—это «Історіческое описаніе онаго театральнаго дѣйствія, которое называется опера», принадлежащее перу профессора Я. фонъ Штелина [1]). Другія двѣ статьи были: «О пользѣ театральныхъ дѣйствъ и комедій; къ воздержанію страстей человѣческихъ» [2]). и «О нѣмыхъ комедіантахъ у древнихъ» [3]).

Мы остановились на томъ, какъ постепенно италіанскіе актеры и музыканты покидали русскую службу и уменьшался придворный штатъ музыкантовъ. Появленіе отечественныхъ талантовъ, какъ, напримѣръ, Бѣлоградскій, само собой не могло восполнить чувствовавшійся недостатокъ. По этому пришлось обращаться къ частнымъ оркестрамъ. И дѣйствительно, въ 1740—41 г.г. при дворѣ начинаютъ фигурировать музыканты «изъ другихъ командъ», напримѣръ, изъ команды вице-канцлера графа Головкина. Всего ихъ было двѣнадцать человѣкъ, но при дворѣ играла только половина—Иванъ Мурзинъ съ товарищами, причемъ 18 апрѣля 1740 г. Высочайшимъ указомъ повелѣвалось «выдать шести человѣкамъ, музыкантамъ графа Головкина, денегъ сто рублевъ, записавъ въ расходъ съ роспискою» [4]).

Кромѣ того, въ 1740 г. появились при русскомъ дворѣ присланные изъ Молдавіи отъ «тамошняго владѣльца» молдавскіе музыканты. Первое извѣстіе о нихъ встрѣчается 2 сентября, когда было «выдано истопнику Василію Ульянинскому, который посыланъ былъ для перевозки молдавскихъ музыкантовъ и ихъ багажа съ Васильевскаго острова, для расплаты вольнымъ извощикамъ, денегъ 30 копѣекъ, да чрезъ мостъ, который имѣется на Васильевскомъ острову, 15 копѣекъ». Имена ихъ удается узнать по реестру присягавшихъ на вѣрность Іоанну Антоновичу, поданному 17 октября 1740 г. Иванъ Недѣлька, Ердакъ Гурецъ, Михаилъ Ивановъ,

---

[1]) Примѣч. на вѣдомости 1738 г., ч. 17, стр. 65.
[2]) Примѣч. на вѣдом. 1739 г., ч. 85, стр. 337—344.
[3]) Прим. на вѣд. 1739 г., ч. 87, стр. 345.
[4]) Внутр. бытъ. Дѣло Кам.-Цалм. Конт. № 6, л. 222.

Николай Ардаковъ, Исай Николаевъ, Иванъ Ѳедоровъ, Ѳедоръ Николаевъ, Егоръ Ѳедоровъ и Павелъ Степановъ. [1]).

Пробыли они, однако, въ Россіи очень недолго. 6 января 1741 г. Государь указалъ «обрѣтающихся при дворѣ молдавскихъ музыкантовъ, девять человѣкъ, въ томъ числѣ женатыхъ четырехъ, отпустить въ ихъ отечество, въ Молдавію, а для той ихъ поѣздки выдать отъ Придворной Конторы изъ придворной суммы на дорожное пропитаніе по 10 рублевъ на каждаго и того девяносто рублевъ, да на 17 ямскихъ подводъ прогонныя деньги отъ Санкт-Петербурга до Кіева, что по справкѣ надлежитъ».

Въ этомъ путешествіи ихъ провожали: одинъ ундеръ-офицеръ и трое солдатъ [2]).

Итакъ, въ пору, когда италіанскіе музыканты разъѣзжались, а своихъ еще не было и приходилось пользоваться частными или случайно присланными, когда штатъ старыхъ голштинскихъ музыкантовъ былъ уже очень слабъ, Императрица рѣшила организовать кадръ собственныхъ музыкантовъ, подобно тому какъ образовался кадръ своихъ танцовальщиковъ. Поэтому 10 января 1740 г. состоялся слѣдующій Высочайшій указъ [3]).

«Указъ нашему оберъ гофъ Маршалу Графу ѳонъ Левенвольду.

Понеже не безъизвѣстно что изъ обрѣтающихся при дворѣ нашемъ двѣнадцати старыхъ музыкантовъ иноземцевъ, нѣкоторыя будучи въ долговременной службе находятся нынѣ въ глубокой старости, и затѣмъ въ знатные и торжественные и другіе дни когда при дворѣ нашемъ бываетъ балъ, при музыке не бываютъ и быть не могутъ и для того въ оной музыке бываютъ недостатки и ради дополненія оной принуждено брать и употребляюца музыканты изъ другихъ командъ; того ради, повелѣваемъ отнынѣ впредь для придворной капелліи содержать при дворѣ нашемъ изъ малолѣтныхъ малороссійскаго народа людей обученныхъ нотнаго пѣнія до двѣнадцати человѣкъ, которыхъ въ удовольствіе придворной копелліи на

---

[1]) Внутр. бытъ, дѣло Придв. конт. № 29, л. 35.

[2]) Внутр. бытъ, дѣла Придв. Конт. № 5, л. 11 и № 4, л. 19.

[3]) Общ. Арх. М. И. Дв. 36/1629 № 44, стр. 7.

разныхъ приличныхъ той копелліи инструментахъ обучать концертъ мейстеру Ягану Гибнеру, а что до той музыки какихъ инструментовъ и протчаго надлежитъ онымъ удобствовать и тѣмъ ученикамъ квартиру имѣть и свѣчи и на письмо нотъ бумагу и чернила получать отъ двора нашего отъ придворной конторы; а что до той музыки какихъ инструментовъ и протчаго надлежитъ онымъ удобствовать; такожъ на содержаніе и пропитаніе тѣхъ учениковъ до совершеннаго той музыки обученія производить въ дачу по сороку рублевъ въ годъ каждому человѣку, да сверхъ того дѣлать повсягодно мундиръ суконной, кафтаны, камзолы и штаны изъ одного зеленаго сукна ценою не свыше рубля аршинъ; да епанчи въ три года изъ суконъ васильковаго или зеленаго цвѣтовъ ценою не свыше семидесяти копѣекъ аршинъ, отъ каморъ цалмейстерской конторы, и въ томъ обученіи вышеписанныхъ учениковъ имѣть ему Гибнеру тщательное и прилежное стараніе дабы каждой въ своей науке къ дѣйствительному и ѳундаментальному познанію возмогъ притти въ непродолжительномъ времени; а когда изъ оныхъ кто въ той науке лутче происходить будетъ, о таковыхъ ему Гибнеру представлять, по которымъ представленіямъ тѣмъ къ наукѣ рачительнымъ для лутчаго авантажу учинить награжденіе прибавкою жалованія и смотря по достоинству той науки определять на убылые музыкантскіе мѣста, и оклады дѣйствительными музыкантами; а напротивъ того, ежели изъ оныхъ учениковъ, которые къ той науке явятся неспособны, то о таковыхъ непродолжая дальняго времени ему Гибнеру потому-жъ представлять и чинить о нихъ особое разсмотрѣніе. Анна».

Этимъ указомъ была учреждена музыкантская школа аналогично и параллельно танцовальной.

Собственно, обученіе инструментальной музыкѣ значительно предшествовало указу и еще по штатамъ 1731 и 1733 г.г. при томъ же Гибнерѣ фигурируетъ ученикъ Михель Кейсъ съ жалованіемъ 50 р. въ годъ. Однако, теперь эти единичныя явленія были поставлены на законную и и твердую почву. Какимъ образомъ ученики этой школы были собраны,

свѣдѣній никакихъ не сохранилось, но въ концѣ 1740 г. они встрѣчаются уже въ полномъ комплектѣ двѣнадцати человѣкъ.

До насъ дошло два списка музыкальныхъ учениковъ: одинъ въ реестрѣ лицъ, бывшихъ у вѣрноподданической присяги 17-го октября 1740 г.; въ немъ значатся:

Иванъ Хоржевскій, Маркъ Котовскій, Иванъ Новицкій, Тобіасъ Венкстернъ, Веніаминъ Винтеръ, Иванъ Шпунтовскій, Григорій Поморскій, Демьянъ Беовскій, Василій Люстрицкій, Александръ Венкстернъ, Иванъ Мощейскій, Петръ Венкстернъ [1]).

Во второмъ спискѣ уже очень мало учениковъ изъ малороссіянъ, но большей частью иноземцы и жители Петербурга; напримѣръ, Алексѣй Зоринъ, сынъ досмотрщика Петербургской портовой таможни, Венкстерны и Винтеръ—повидимому, сыновья придворныхъ музыкантовъ. Высочайшимъ указомъ отъ 31-го января 1741 г. указано было «впредь тѣхъ малолѣтникъ въ ономъ обученіи содержать до пятнадцати» [2]).

Въ 1740 г. школа, за неимѣніемъ казенной квартиры, помѣщалась въ домѣ купца Никифора Ильина на Петербургскомъ острову въ приходѣ Николая Чудотворца; въ 1741 г. она была помѣщена въ казенномъ домѣ, находившемся по Першпективной, близъ церкви Казанской Богородицы. Самъ Гибнеръ занималъ при этомъ три покоя, а для учениковъ были отведены: одинъ большой покой, гдѣ они обучались, и четыре ординарныхъ, въ которыхъ они жили [3]).

Что же касается придворнаго штата музыкантовъ и италіанской компаніи, то штатъ 1740 г. отвѣчалъ вполнѣ штату 1739 г. [4]). а на «италіанской компаніи музыкантовъ и другихъ при той компаніи служителей» на годъ впередъ было отпущено 25-го апрѣля 1740 г. 8.520 руб. [5]).

Въ реестрѣ приведенныхъ къ присягѣ Іоанну Антоновичу значатся.

---

[1]) О. А. М. И. Дв. 36/1629 № 53.

[2]) Гос. Арх. XIX 182.

[3]) Внутр. бытъ, дѣло Придв. конт. № 29, л. 195.

[4]) Вн. бытъ, дѣло № 29 и 38.

[5]) Вн. бытъ, дѣло Кам.-Цалм. конт. № 1 л. 29.

капельмейстеръ Франческо Араія, Людовико Мадонисъ, Доменико Далоліо, Джузепо Далоліо, Антонію Мадонисъ, Петръ Пери, Игнатій Фризе, танцмейстеръ Жанъ Батистъ Ланде, живописныхъ комедіантскихъ дѣлъ мастеръ Геронимъ Бонъ, машинистъ Карлъ Джибелли и столяръ Юзепо Муци [1]).

Стоитъ сравнить этотъ списокъ со спискомъ 1735 г., чтобы увидѣть, что очень многихъ артистовъ и музыкантовъ уже недоставало. Въ виду этого въ декабрѣ того же 1740 г. состоялось опредѣленіе: бывшаго переводчика при италіанской труппѣ Петра Медвѣдева «за неимѣніемъ при Дворѣ Италіанской компаніи полнаго комплекта, по желанію его, отъ Двора уволить и для опредѣленія въ службу, куда онъ пожелаетъ, дать абшитъ, а имя его изъ компаніи Италіанской выключить» [2]).

Несмотря на недостатокъ исполнительныхъ силъ, какъ это видно изъ дѣлъ, въ декабрѣ 1740 г. Героним Бону были отпущены краски для приготовленія Русской оперы, а лѣтомъ и осенью 1741 г. постоянно шли «пробы комедій» и машинистъ Джибелли усиленно готовилъ декораціи [3]).

Къ сожалѣнію, нѣтъ накакихъ данныхъ относительно этой Русской оперы, а между тѣмъ это, очевидно, первая русская опера, предшествовавшая, такимъ образомъ «Цефалу и Прокрису» Сумарокова.

Императрица Анна Іоанновна не знала италіанскаго языка. Именно это и влекло за собою порученіе Тредіаковскому, Медвѣдеву и Штелину переводить на русскій и нѣмецкій языки италіанскія піесы и оперы, что само собой ее все-таки не удовлетворяло, и Императрица охотно предпочла бы италіанскимъ спектаклямъ русскіе и нѣмецкіе. Отсюда понятна организація любительскихъ русскихъ спектаклей въ 1735 г. Что же касается характера придворныхъ профессіональныхъ спектаклей, то онъ опредѣлялся вкусомъ и настроеніемъ оберъ-гофмаршала графа Левенвольде, страстнаго поклонника италіанцевъ. Но его вкусу прямо противоположны были вкусъ герцога Бирона, стремившагося утвердить при Дворѣ все нѣ-

---

[1]) Тамъ же, дѣла Придв. конт., № 7 л. 60 № 23, л. 47—51 и 250—253, № 21 6 л. 60.

[2]) Тамъ же, дѣло Придв. Конт. № 29, л. 49--56.

[3]) Тамъ же, дѣла Гофъ-Инт. конт. № 7 л. 608 и Придв. конт. № 12 л. 108—173.

мецкое, и наконецъ, непонятность для Императрицы италіанскаго языка. Поэтому то время отъ времени русскій дворъ вступалъ въ переговоры съ нѣмецкой труппой.

Лучшей въ то время на Западѣ нѣмецкой труппой была труппа Нейберъ, и вотъ, въ 1736 г., повидимому въ первый разъ, къ ней обратился русскій Дворъ съ предложеніемъ пріѣхать въ Петербургъ. Іоганнъ Нейберъ писалъ объ этомъ Готтшеду 24-го декабря 1736 г.: «Der Brief von Hrn. Trömern hat nichts anders als eine historische Erzehlung in sich, das Er. nehml die Nachricht erhalten, wie Ihr. Russ. Kayserl. Maj. entschlossen hätten, uns kommen zu lassen, Allein wo erfahren wir die Gewissheit der Sache? Wo nehmen wir Geld her eine solche Reise anzutreten?» [1]...

Труппа Нейбера тогда не поѣхала въ Россію, очевидно, боясь путешествія въ совершенно чужую страну и надѣясь поправить свое положеніе въ Германіи. Приглашеніе повторялось затѣмъ неоднократно, вплоть до 1739 года, когда оно было, наконецъ, принято [2].

Какъ мы видѣли, къ 1739 году италіанская труппа почти вся разъѣхалась и, по всей вѣроятности, могли итти лишь очень немногія пьесы и интермеццо. Въ зрѣлищахъ чувствовался все большій и большій недостатокъ и, наконецъ, рѣшили выписать нѣмецкихъ актеровъ.

Иниціатива исходила, вѣроятно, отъ герцога Курляндскаго, Эрнеста Бирона [3].

Въ отвѣтъ на его розыски герцогъ Шлезвигъ-Голштинскій Карлъ Фридрихъ порекомендовалъ труппу Нейбера, находившуюся въ то время въ Лейпцигѣ. Тогда обратились къ саксонскому посланнику графу Линару, который и передалъ труппѣ приглашеніе русскаго двора [4].

Труппа въ это время переживала большія денежныя затрудненія, близкія къ полному прогару. Благодаря этому, Каролина Нейберъ, наконецъ при-

---

[1]) Caroline Neuber, Beitrag von Reden-Esbeck, s. 200.
[2]) Wesselowsky. Deutsche Einflusse, s. 72.
[3]) Gesch. d. deutsch. Lit. von Hettner. B. 1862. I.
[4]) Reden-Esbeck, s. 242; Arch. fur Litter.-Gesch. 1883, XII, s. 483.

няла предложеніе и, заключая контрактъ, выговорила себѣ авансъ, который не только обезпечивалъ ей проѣздъ до Петербурга, но и давалъ возможность расплатиться съ прежними долгами. Въ силу договора, 5-го декабря 1739 г. оберъ-гофкомиссару Исааку было выдано «на выписываніе ко двору компаніи нѣмецкихъ комедіантовъ и на дачу имъ жалованія 4.000 рублей» [1]).

12-го марта 1740 г. Готтшедъ писалъ объ этомъ графу Маннтейфелю: «Изъ здѣшнихъ новостей могу указать только на то, что труппа Нейбера поступаетъ на русскую службу и, благодаря нѣсколькимъ тысячамъ таллеровъ аванса, имѣетъ возможность не только расплатиться съ долгами, которыя у нея есть въ Лейпцигѣ и Гамбургѣ, но и предпринять путешествіе; вѣроятно, они отправятся черезъ Берлинъ въ Данцигъ и т. д. Такимъ образомъ, мы теряемъ возможность продолжать развитіе хорошаго вкуса, такъ какъ теряемъ единственное здравое и осмысленное театральное дѣло» [2]).

Путешествіе въ Россію было предпринято далеко не всѣмъ составомъ труппы: многіе актеры ѣхать отказались. Среди оставшихся извѣстны: Шенеманнъ, который составилъ тотчасъ въ Люнебургѣ свою труппу, затѣмъ Карлъ Готтлибъ Гейдрихъ, поступившій въ труппу Шенемана, и Филиппина Тюмлеръ, впослѣдствіе жена Гейдриха. Но вотъ, Каролина Нейберъ 14-го, а мужъ ея съ труппой 18-го марта 1740 г. выѣхали въ Петербургъ. Время прибытія труппы въ Петербургъ неизвѣстно, но во всякомъ случаѣ оно предшествуетъ 30-му апрѣля, когда при дворѣ, по случаю празднованія дня коронаціи, была представлена «трагедія нѣмецкая» [3]).

Въ составѣ труппы были: Каролина Фредирика Нейберъ, ея мужъ Іоганнъ Нейберъ, Готтфридъ Генрихъ Кохъ, Фабриціусъ, актриса Бухнеръ— жена Коха, и еще нѣсколько саксонскихъ дѣвушекъ [4]). Изъ нихъ имена

---

[1]) Гос. Арх. XIX. 182.
[2]) Reden Esbesck, ibidem.
[3]) Внутр. бытъ, I. 207. Дѣло Придв. Конт. № 32, л. 13, 15.
[4]) Stählin. Heigold's Beylagen, III. 402.

САДЪ ПЕРЕДЪ ЯПОНСКИМЪ ДОМИКОМЪ (1 Д.), ПО ЭСКИЗАМЪ АКАДЕМИКА К. А. КОРОВИНА, РАБОТЫ ХУДОЖНИКА Г. ГОЛОВА.
«М-МЪ БЕТЕРФЛЯЙ» ОПЕРА ПУЧИНИ НА СЦЕНѢ МАРІИНСКАГО ТЕАТРА.

Каролины Нейберъ и Готтфрида Коха слишкомъ значительны въ исторіи театра, почему мы на нихъ и остановимся подробнѣе.

Фредерика Каролина Вейсенборнъ родилась 9 марта 1697 г. въ Рейхенбахѣ и была дочерью адвоката Даніила Вейсенборна. Человѣкъ грубый и жестокій, онъ настолько ужасно обращался со своей женой и дочерью, что былъ причиной ранней смерти первой изъ нихъ; что же касается дочери, то она трижды убѣгала изъ дому: въ первый разъ одна, во второй разъ со студентомъ Готтфридомъ Цорномъ, въ котораго она страстно влюбилась, и, наконецъ, въ третій разъ въ 1717 г. со студентомъ Іоганомъ Нейберомъ [1]). 5 февраля 1718 г. состоялось ихъ бракосочетаніе. Убѣжавъ изъ дому, въ 1717 г. Каролина и Нейберъ поступили въ труппу Гофмана; когда затѣмъ это дѣло разстроилось, то въ 1727 г. чета Нейберъ получила привиллегію королевско-польскихъ и высококняжескихъ саксо-нѣмецкихъ комедіантовъ. Съ этого времени начинаются отношенія ихъ съ Готтшедомъ и придворнымъ поэтомъ Кенигомъ, а съ этими отношеніями начинается ихъ совмѣстная реформаторская театральная дѣятельность; въ 1737 г., между прочимъ, въ Лейпцигѣ состоялся извѣстный спектакль, въ которомъ арлекинъ изгонялся навсегда со сцены. Несмотря на плодотворность художественной дѣятельности, Нейберъ постоянно терпѣли денежныя затрудненія. Сдѣлавъ неудачную попытку поправить ихъ путешествіемъ въ Петербургъ, Нейберъ вернулись вскорѣ еще болѣе обезкураженные и разбитые. Къ этому времени относится ихъ ссора съ Готтшедомъ. Дѣла шли все хуже и хуже и въ 1743 г. Нейберъ бросила антрепризу. Средства, которыми еще недавно Нейберъ пользовалась противъ своихъ враговъ, были ими теперь направлены противъ нея же самой; когда она бросила антрепризу, вышелъ слѣдующій памфлетъ: «Опытъ эпическаго стихотворенія въ восьми книжкахъ, которое отнынѣ будетъ выходить отдѣльными пѣснями каждыя двѣ недѣли подъ заглавіемъ «Жизнь и подвиги пользующейся подозрительной всемирной славой лучшей комедіантки нашего времени,

---

[1]) Родился 20 янв. 1797 г. въ Рейнсдорфѣ.

высокоблагородной и одаренной добродѣтелью женщины Фредерики Каролины Нейберъ, урожденной Вейсенборнъ, принципальши королевско-польскихъ курфюрстскихъ саксонскихъ, а также высококняжескихъ Брауншвейгъ-Люнебургскихъ и высококняжескихъ Шлезвигъ-Голштинскихъ придворныхъ комедіантовъ». Черезъ нѣкоторое время, а именно въ 1744 г. Нейберъ опять взялась за антрепризу, которую держала до 1750 г., но это предпріятіе было вполнѣ неудачнымъ, благодаря, главнымъ образомъ, конкуренціи другихъ антрепренеровъ. Послѣ того она въ 1753 до 1756 г. выступала, какъ актриса. Наконецъ, въ февралѣ 1759 г. умеръ Іоганнъ Нейберъ, а 30 ноября 1760 г. и Каролина Нейберъ. Какъ актрису, недостойную быть похороненной въ оградѣ кладбища, ее похоронили внѣ его. Но въ 1776 г. ей поставили памятникъ, на которомъ надпись называетъ ее женщиной «съ мужской душой» и «знаменитѣйшей актрисой своего времени, создательницей хорошаго вкуса на нѣмецкой сценѣ». На домѣ, гдѣ она скончалась, прибили доску съ соотвѣтствующей надписью и, черезъ 92 года послѣ ея смерти, наконецъ, могила быть освящена. Имя Каролины Нейберъ—одно изъ самыхъ крупныхъ въ исторіи нѣмецкаго театра и значеніе ея состоитъ въ томъ, что она путемъ личнаго сознательнаго выступленія произвела реформу въ исторіи нѣмецкаго національнаго театра. Какъ актриса, она отличалась великимъ и разностороннимъ талантомъ, одинаково значительнымъ въ трагедіи, комедіи и фарсахъ. Кромѣ того, она была прекраснымъ драматургомъ и умѣла въ своихъ произведеніяхъ выступать на защиту новаго, ею проповѣдуемаго искусства. Она глубоко понимала искусство и съ рѣдкой энергіей служила ему. Мужъ ея, не отличавшійся большимъ талантомъ, былъ ея достойнымъ сподвижникомъ и помогалъ женѣ проводить въ жизнь начатую Готтшедомъ реформу театра: замѣну отжившихъ Haupt und Staatsactionen новымъ французскимъ театромъ. Мало того, будучи антрепренершей, Каролина Нейберъ обращала огромное вниманіе на нравственный обликъ членовъ труппы. Незамужнія артистки жили въ ея домѣ, неженатые актеры столовались у нея; труппа подъ ея вліяніемъ становилась тѣсной семьей.

Менѣе значительно, но также крупно въ исторіи нѣмецкаго театра имя Генриха Готтфрида Коха. Сынъ купца, Кохъ родился въ Герѣ въ 1703 г.; въ 1726 г. онъ поступилъ въ Лейпцигскій университетъ юристомъ, но, не окончивъ его, принужденъ былъ черезъ два года бросить его. Одно время затѣмъ онъ думалъ пойти на военную службу, но 1728 г. мы встрѣчаемъ его уже на сценѣ, въ труппѣ Нейбера. Онъ былъ средняго роста и, какъ видно по портрету, имѣлъ сценическую внѣшность. Сначала онъ тяготѣлъ къ трагедіи, но настоящими его ролями были роли стариковъ и плутовъ въ мольеровской комедіи. Современные ему критики считаютъ его «однимъ изъ первыхъ артистовъ на комическія роли». Въ 1737 г. онъ женился на актрисѣ Бухнеръ, невѣсткѣ гравера Бернигсрота, хорошо игравшей роли любовницъ и умершей въ Петербургѣ въ 1741 г. Впослѣдствіи онъ женился во второй разъ на извѣстной актрисѣ Христіанѣ Генріеттѣ Мерлекъ. Въ 1750 г. судьба его рѣзко измѣнилась, благодаря полученію саксонской привиллегіи. Его антреприза извѣстна своимъ литературнымъ художественнымъ направленіемъ и почти цѣликомъ относится къ Лейпцигу. Къ заслугамъ его относится также введеніе комической оперы, получившей, благодаря ему, право гражданства на нѣмецкой сценѣ. По этому поводу между нимъ и Готтшедомъ разыгрался ожесточенный споръ, окончившійся отказомъ послѣдняго отъ участія въ дѣлѣ театра. Затѣмъ дѣятельность его была перенесена въ Гамбургъ, гдѣ онъ сталъ настолько усиленно вводить интермедіи, балеты и комическую оперу, что совершено справедливо навлекъ на себя укоръ въ порчѣ хорошаго театральнаго вкуса. Историки говорятъ, что Кохъ въ этотъ періодъ проявлялъ страшное смѣшеніе лѣни и дѣятельности, ревности къ искусству и упрямства. Онъ былъ расчетливъ, но не скупъ и представленія его не были лишены блеска, благодаря его изобрѣтательности. Выступивъ затѣмъ нѣкоторое время въ Лейпцигѣ и Дрезденѣ, Кохъ, наконецъ, очутился въ Берлинѣ, гдѣ пользовался огромнымъ успѣхомъ. Здѣсь, 3 января 1775 г. онъ умеръ. По отзывамъ современниковъ, «театръ Коха во многихъ отношеніяхъ былъ однимъ изъ прекраснѣйшихъ и изысканнѣйшихъ театровъ Германіи. Врядъ

ли другой театръ когда либо пользовался такимъ общимъ успѣхомъ въ Берлинѣ. Многіе годы онъ съ непрерывнымъ успѣхомъ поучительно и пріятно увеселялъ городъ, хорошій вкусъ котораго кажется наслѣдственнымъ». Будучи актеромъ и антрепренеромъ, Кохъ былъ и драматургомъ. Человѣкъ талантивый и образованный, онъ былъ предтечей такихъ артистовъ, какъ Экгофъ, Аккерманъ, Шредеръ и др., которые такъ значительно подняли нѣмецкое искусство во второй половинѣ XVIII ст. [1]). Изъ актеровъ труппы Нейберъ, пріѣзжавшихъ въ Россію, кое-какія свѣдѣнія имѣются еще относительно Фабриціуса. Онъ былъ сыномъ священника, на сценѣ фигурируетъ впервые въ 1728 г. въ труппѣ Нейберъ, гдѣ игралъ роли пьяныхъ и шумливыхъ стариковъ и слугъ, въ 1759 г. онъ бросилъ сцену и умеръ содержателемъ гостиницы въ Голштиніи [2]).

О вторыхъ актерахъ труппы Штелинъ записалъ, что они «не знали еще своего дѣла; дикція (Aussprache) и мимика (Geberden) ихъ были неважны, а потому они и не особенно нравились [3]).

Нѣмецкая труппа, по пріѣздѣ въ Петербургъ, была помѣщена тамъ же, гдѣ жили и всѣ музыканты и актеры, т. е. въ Старомъ Зимнемъ домѣ, гдѣ имъ и было отведено 13 покоевъ съ 13 печами. При нихъ, для комнатныхъ услугъ, состоялъ придворный лакей, наблюдавшій также за топкой печей [4]). Жалованіе имъ платилось по частямъ и посредникомъ между Придворной конторой и труппой былъ по прежнему оберъ-гофкоммиссаръ Исаакъ Либманъ [5]).

Когда труппа еще собиралась только ѣхать въ Россію и Готтшедъ писалъ о томъ графу Маннтейфелю, этотъ послѣдній отвѣчалъ ему 16 марта 1740 г. «Ja suis trés aisé que la troupe de Neuberg soit appellée à Petersbourg. Elle y trouvera surement son compte».

---

[1]) Allgemeine Deutsche Biographie, статьи I. Бюхнера; Reden Essbeck, Caroline Neuber und ihre Zeitgenossen.

[2]) Schrifften der Gesellschaft für Theatergeschichte. B. XIII. 46.

[3]) Heigold's Beylagen. III. 402.

[4]) Внутр. бытъ рус. гос., стр. 11 и 211.

[5]) Гос. Арх. XIX. 182.

Г. ВИТТИНГЪ ВЪ РОЛИ ПИНХЕРТОНА.
«М-МЪ БЕТТЕРФЛЯЙ». ОПЕРА ПУЧИНИ НА СЦЕНѢ МАРІИНСКАГО ТЕАТРА.

Первое выступленіе труппы при русскомъ дворѣ состоялось, повидимому, 30 апрѣля 1740 г., когда была представлена нѣмецкая трагедія [1]). Относительно послѣдующихъ спектаклей мы узнаемъ отъ находившихся въ Петербургѣ иностранцевъ. Секретарь Дрезденскаго посольства Пецольдъ писалъ 7 мая: «пріѣхавшая недавно труппа Нейберъ вчера въ первый разъ (?) играла передъ Ея Величествомъ, будучи еще не въ полномъ составѣ для пробы піесу Dresdener Schlendrian и, какъ говорятъ, имѣла у Двора успѣхъ». А 17 мая посланникъ фонъ Зумъ писалъ: «La cour a fait venir une trouppe de Comédiens Allemands, qui ont déjà representé une couple de fois avec assez de succès»... [2]).

Репертуаръ Нейберовской труппы въ Петербургѣ, безусловно, ничѣмъ не отличался отъ ея репертуара въ Дрезденѣ и Гамбургѣ. Опредѣленно извѣстны только два названія: Der sterbende Cato Готтшеда и только что названная піеса Dresdener Schlendrian. Изъ репертуара, игранного ею въ ближайшіе предшествовавшіе годы на Западѣ, извѣстны, кромѣ того, Phaedra, Mithridates, D. Iohann Faust, Die Verbindung der vier Iahreszeiten, Der alte und neue Geschmack, Polyeuctes, Der Ursprung der Schauspiele, Die grösste Glückseeligkeit in der Welt и др.; очевидно, онѣ были повторены и у насъ. «Для комедіантскихъ уборовъ мишурныя позументы» и прочее поставляли петербургскіе наѣзжіе купцы. 5 мая 1740 г. за это митавскому купцу Ѳерману было заплачено 124 рубля [3]).

Спектакли нѣмецкой труппы шли, однако, далеко не такъ благополучно, какъ спектакли италіанцевъ и причиной тому были интриги враждовавшихъ между собою придворныхъ партій. Биронъ и его партія, стремившаяся создать при Дворѣ нѣмецкое направленіе, вмѣстѣ съ графомъ Линаромъ, всячески поддерживали ихъ. Но графъ Левенвольде, потому ли, что онъ, дѣйствительно, былъ поклонникомъ италіанскаго театра, или

---

[1]) См. выше.

[2]) B. Litzmann. Die Neuberin in Petersbourg. Archiv für Litteraturgeschichte. XII I. 316.

[3]) Гос. Арх. XIX. 182.

только изъ противодѣйствія Бироновской партіи, всячески преслѣдовалъ нѣмецкую труппу. При жизни Императрицы труппа еще могла существовать, опираясь на ея личный вкусъ, но со смертью Анны Іоанновны и съ паденіемъ Бирона, восторжествовала партія Левенвольда и труппѣ пришлось торопиться съ отъѣздомъ [1]). Благодаря этому, уже 30 декабря 1740 г. «нѣмецкой компаніи комедіанту Нейберу съ товарищами на дорожной проѣздъ» было выдано 1500 рублей [2]), а черезъ нѣсколько дней, именно 8 января 1741 г. состоялся Высочайшій указъ «обрѣтающихся при Дворѣ нѣмецкихъ комедіантовъ, Нейбера съ компаніею, отпустить въ ихъ отечество въ Лейпцигъ попрежнему» [3]). А на смѣну имъ, по распоряженію Левенвольде, при посредствѣ балетмейстера Ланде, была сдѣлана попытка пригласить новую французскую труппу, а при посредствѣ капельмейстера Арайи новую италіанскую труппу [4]). За границей недоумѣвали по поводу происшедшей катастрофы. 18 апрѣля 1741 Флоттвенъ писалъ изъ Кенигсберга: «по поводу комедіантовъ у меня возникаетъ вопросъ, quo fato могло случиться, что талантливая и заслуживающая всякаго одобренія труппа Нейберъ не имѣла никакого успѣха въ Петербургѣ» [5]). Саксонскій посланникъ при русскомъ Дворѣ, графъ Линаръ далъ Каролинѣ Нейберъ рекомендательное письмо къ графу Брюлю отъ 9 февраля 1741 г. Въ немъ онъ писалъ слѣдующее: «Подательница сихъ покорнѣйшихъ строкъ, г-жа Нейберъ, такъ неотступно просила меня ихъ написать, что я, наконецъ, согласился, чтобы, благодаря имъ, она имѣла возможность лично и всеподданнѣйше отрекомендоваться Вашему Превосходительству, отъ высокой протекціи котораго зависитъ ея будущее счастье. Она попроситъ разрѣшенія лично разсказать Вамъ всѣ подробности дѣла, какъ и почему она получила отставку. Она живетъ смиренной надеждой, что Ваше Пре-

---

[1]) Stählin. Heigold's Beylagen. III. 403.
[2]) Гос. Арх. XIX. 182.
[3]) Внутр. бытъ, стр. 211. Придв. Конт. № 4 л. 14.
[4]) Stälin. Ibidem.
[5]) B. Litzmann. Ibidem.

восходительство въ виду всего этого и послѣ такой неудачной попытки играть за границей, милостиво поддержите ея просьбу устроиться навсегда въ Лейпцигѣ. Я же могу ей дать по наведеннымъ справкамъ рекомендацію, что она со своими актерами во время ихъ пребыванія здѣсь отличалась такимъ хорошимъ поведеніемъ, что пользовалась успѣхомъ, какъ у высокопоставленныхъ, такъ у простой публики» [1]).

Съ такимъ рекомендательнымъ письмомъ покидала Россію образцовая своего времени нѣмецкая труппа. Штелинъ и другіе современники никакъ не отмѣтили отличія ея художественнаго облика отъ облика тѣхъ комедіантовъ, которые недавно еще, при Петрѣ, были въ Петербургѣ или посѣщали Прибалтійскій край.

Чтобы исчерпать исторію театра въ Россіи при Императрицѣ Аннѣ Іоанновнѣ, коснемся также, поскольку это возможно, исторіи театра въ Ригѣ и Митавѣ, единственныхъ въ ту пору городахъ, кромѣ Петербурга, гдѣ ютился свѣтскій театръ--школьныя представленія процвѣтали въ то время, напримѣръ, въ Москвѣ и Кіевѣ. Историкъ рижскаго театра, Морицъ Рудольфъ [2]) даетъ слѣдующія, исчерпывающія архивы Прибалтійскаго края, свѣдѣнія.

Въ 1730 году въ маѣ, октябрѣ и ноябрѣ въ Ригѣ играла труппа Іоганна Карла Крейтцера. Затѣмъ свѣдѣнія прерываются до 1734 года, когда, кромѣ Крейтцера, появляется злополучное предпріятіе нѣкоего Іоганна Григга [3]), потерпѣвшаго полное раззореніе. Незадолго передъ этимъ въ Стокгольмѣ компанія актеровъ, состоящая изъ Моритца Зелигера, Шатте, Ламберта и др.—соблазнила его заняться антрепризой и взять ее къ себѣ на службу на выгодныхъ для нея условіяхъ. Григгъ склонился на это, но они оказались очень плохими актерами: являлись въ театръ, несмотря на всѣ увѣщанія, пьяными, ролей не учили, представлялись больными и т. д.—вообще, всячески губили Григга и его дѣло. Тѣмъ не менѣе, ему удалось

---

[1]) B. Litzmann. Ibidem.

[2]) Rigaer Tageblatt. 1895 № 53 и слѣд.

[3]) Grigg или Grieg.

вести въ Ригѣ спектакли въ теченіе мая и іюня, даже до ноября, послѣ чего онъ раззорился окончательно. Повидимому, этотъ Григгъ тожественъ тому Григгу, который былъ лишенъ обѣихъ ногъ и одной руки, танцовалъ на головѣ и дѣлалъ тому подобные фокусы.

Что же касается труппы Крейтцера, или точнѣе, его жены Маріи Магдалины Крейтцеръ, то она играла въ то время въ магистратскомъ амбарѣ у Торговыхъ Воротъ съ іюля до середины декабря 1734 г. и съ августа 1735 г. до великаго поста 1736 г. Труппа эта была плоха и бѣдствовала не менѣе труппы Григга.

Сохранилась одна, къ сожалѣнію не совсѣмъ полная, афиша Крейтцера; по ней мы можемъ судить о характерѣ его предпріятія.

«Въ высокоторжественные именины

Свѣтлѣйшей Велико-Державной Императрицы и Великой Особы Анны Іоанновны и т. д. и т. д. пожелала 1735 г. февраля 3, отъ преглубоко обязаннаго сердца, черезъ составленный изъ многихъ сценъ прологъ, гдѣ появляются Prudentia, Iustitia, Clementia, Riga и Mercurius, выразитъ свою Всеподданнѣйшую преданность находящаяся здѣсь труппа Велико-нѣмецкихъ комедіантовъ.

Благонамѣренный эмблематико-хронологическій и кабалистическій эскисъ составилъ I. К. Крейтцеръ, Dir. Com.».

Кабалистическій эскизъ содержитъ въ себѣ двѣ страницы латинскихъ и нѣмецкихъ стиховъ. Далѣе идетъ слѣдующее:

«Также должна быть представлена совершенно новосочиненная и здѣсь никогда не виданная Hauptaction, подъ названіемъ: СПРЯТАННОЕ У ПАСТУХОВЪ КОРОЛЕВСКОЕ ТРІО (KLEEBLATT) ИЛИ ОЧЕНЬ ИСПУГАННЫЙ ЖИВЫМИ ПИВНЫМИ ДРОЖЖАМИ, КРЕСТЬЯНАМИ КАКЪ СОЛОМА МОЛОЧЕННЫЙ, ИНДѢЙСКИМИ ПЧЕЛАМИ ПОРЯДКОМЪ РАЗДРАЖЕННЫЙ, ПРИ СВОЕМЪ СВАТОВСТВѢ ПОСТЫДНО ОТВЕРГНУТЫЙ, ГЕЛЛЕСПОНТЦАМИ ПЛОХО ОПЛАЧЕННЫЙ, ВЕСЕЛЫЙ ПАСТУШОКЪ — СЛУГА БАЛЬБІО.

Г. КАРАКАШЪ ВЪ РОЛИ КОНСУЛА ШАРПЛЕСА.
«М-МЪ БЕТТЕРФЛЯЙ», ОПЕРА ПУЧИНИ НА СЦЕНѢ МАРІИНСКАГО ТЕАТРА.

Дѣйствующія лица:

Saladin, мнимый пастушокъ, влюбленный въ Margenis.
Margenis, мнимая пастушка, влюбленная въ Saladin.
Myrtillo, мнимый пастушокъ, влюбленная въ Margenis.
Sdalba, пастушка, влюбленный въ Myrtillo.
Damaetas, пріемный отецъ Margenis.
Balbio, веселый пастушокъ-слуга влюбленный въ Margenis.

Богиня Венера. Богиня Паллада. Попъ. Колдунья. Маленькій Скарамушъ. 4 крестьянина для танцевъ. 4 Индѣйскія пчелы для танцевъ.

Декораціи.—Веселая мѣстность съ пастушьими хижинами. Красивый садъ съ Индѣйскими ульями. Храмъ богини Паллады, украшенный цвѣтами. Венера въ облакахъ. Паллада въ облакахъ. Великолѣпно убранное и сильно иллюминованное мѣсто, гдѣ будетъ исполнено пастушеское празднество.

Представленія.—Шествіе крестьянъ съ Бальбіо, несомымъ на креслѣ съ кружкою пива, вышиною въ два локтя, гдѣ находятся живыя дрожжи. Балетъ 4 крестьянъ. Балетъ 4 Индѣйскихъ пчелъ. Роскошное пастуше ское шествіе, во время котораго приносятся въ жертву Палладѣ цвѣты. Танецъ Геллеспонтцевъ; Пастушій Banqvett и Crand-Ballet.

Въ заключеніе будетъ разыгранъ веселый эпилогъ, подъ названіемъ ЖЕНЩИНА-ПАЖЪ.

Мѣсто дѣйствія—амбаръ благороднаго магистра у Торговыхъ Воротъ, начало въ 4 ч. Плата съ персоны за первое мѣсто одинъ рейхсъ-ортъ, за другія—6 марокъ».

Къ этому времени относится слѣдующая афиша:

«Съ высокаго разрѣшенія начальства
сегодня
Велико-Нѣмецкіе
Комедіанты
поставятъ

Всю состоящую изъ хорошихъ рѣчей, стиховъ, представленій, украшеній, а также забавъ Арлекина весьма замѣчательную піесу подъ названіемъ:

БѢЛО-РОЖДЕННАЯ НЕГРИТЯНКА

A N D R O M E D A.

Или:

Роскошное бракосочетаніе Оной
съ принцемъ Perseus
Iupiters, Hammoons съ Danaen
прижитаго сына,

и

Сражающійся съ драконами Арлекинъ

Или:

Арелекинъ, смѣхотворный Suppliciant.

Дѣйствующія лица:

Cepheus, Король Эѳіопіи.
Cassiopeja, его супруга.
Andromeda, ея дочь.
Rhineus, любовникъ Андромеды.
Cephalis,
Perseus, сынъ Junii
Jupiter, Juno, Venus, Neptunus — въ машинахъ.
Sylvander, Mops — два охотника.
Harleqvin
Нѣсколько рыцарей.

Praesentationes: 1) Рыцарскій веселый турниръ. 2) Море, на которомъ появляется Нептунъ. 3) Венера на небѣ. 4) Храмъ Юпитера. 5) Венера на машинѣ. 6) Скала, къ которой привязана Андромеда. 7) Персей на летающемъ Пегасѣ. 8) Драконъ. 9) Машина, на которой видны Юпитеръ, Юнона, Персей и Андромеда. И еще многія подобныя представленія, рекомендующія

спектакль съ лучшей стороны, такъ что каждый будетъ имѣть достаточное довольствіе. Затѣмъ слѣдуетъ для увеселенія души очень веселый эпилогъ подъ названіемъ:

ДѢВИЦА ОБМАНУТАЯ АРЛЕКИНОМЪ.

Мѣсто дѣйствія—амбаръ благороднаго магистрата и т. д.».

Какъ видно изъ программъ, репертуаръ труппы Крейтцера является типичнымъ представителемъ Haupt und Staatioactonen, въ то время уже доживавшимъ, благодаря реформамъ Готтшеда и Нейбера, свой вѣкъ.

Свѣдѣнія о театрѣ въ Ригѣ прерываются затѣмъ до 1737 г., когда съ августа 1737 г. до поста 1738 г. пріѣзжала труппа стараго рижскаго знакомца, Мартина Мюллера. Затѣмъ съ ноября 1738 до поста 1739 г., а также въ ноябрѣ и декабрѣ 1739 г. играла труппа Андреаса Вейднера, подвизавшагося передъ тѣмъ въ Митавѣ.

Отъ этихъ представленій также уцѣлѣла одна афиша.

«Съ разрѣшенія Высокаго начальства прибывшіе сюда Велико-нѣмецкіе комедіанты сегодня будутъ представлять новую, никогда еще не виданную высокую комедію, подъ названіемъ:

PANTALON TARTÜFFE

Или:

ДЛЯ ПРИКРЫТІЯ ШЕЛЬМОВСТВА ЗЛОУПОТРЕБЛЕННОЕ ЛИЦЕМѢРІЕ ПАНТАЛОНА СЪ АРЛЕКИНОМЪ ИНТЕРЕСНЫМЪ РАЗДАВАТЕЛЕМЪ МИЛОСТЫНИ.

Этотъ burlesque былъ переведенъ съ французскаго на нѣмецкій языкъ нашимъ Панталономъ и онъ сегодня постарается посредствомъ своей особы по мѣрѣ возможности удовлетворить уважаемыхъ благосклонныхъ зрителей.

Это Action была, какъ извѣстно, задумана Господиномъ Моліеромъ и, несомнѣнно изъ-за помѣщенной тамъ удачной критики будетъ забавна».

За спискомъ лицъ, гдѣ актеры не перечислены, слѣдуетъ:

«NB. Оффиціально сообщается, что вновь прибывшій актеръ господинъ Гоффманнъ появится передъ публикой сегодня въ первый разъ въ лицѣ Анзельмо, въ будущій же четвергъ какъ знатная особа, т. е. генералъ Донъ-Фернандо и уважаемую милостивую и благосклонную публику надо надѣяться удовлетворитъ. Послѣ этихъ, сценъ Collumbina также будетъ ея Musie appliren.

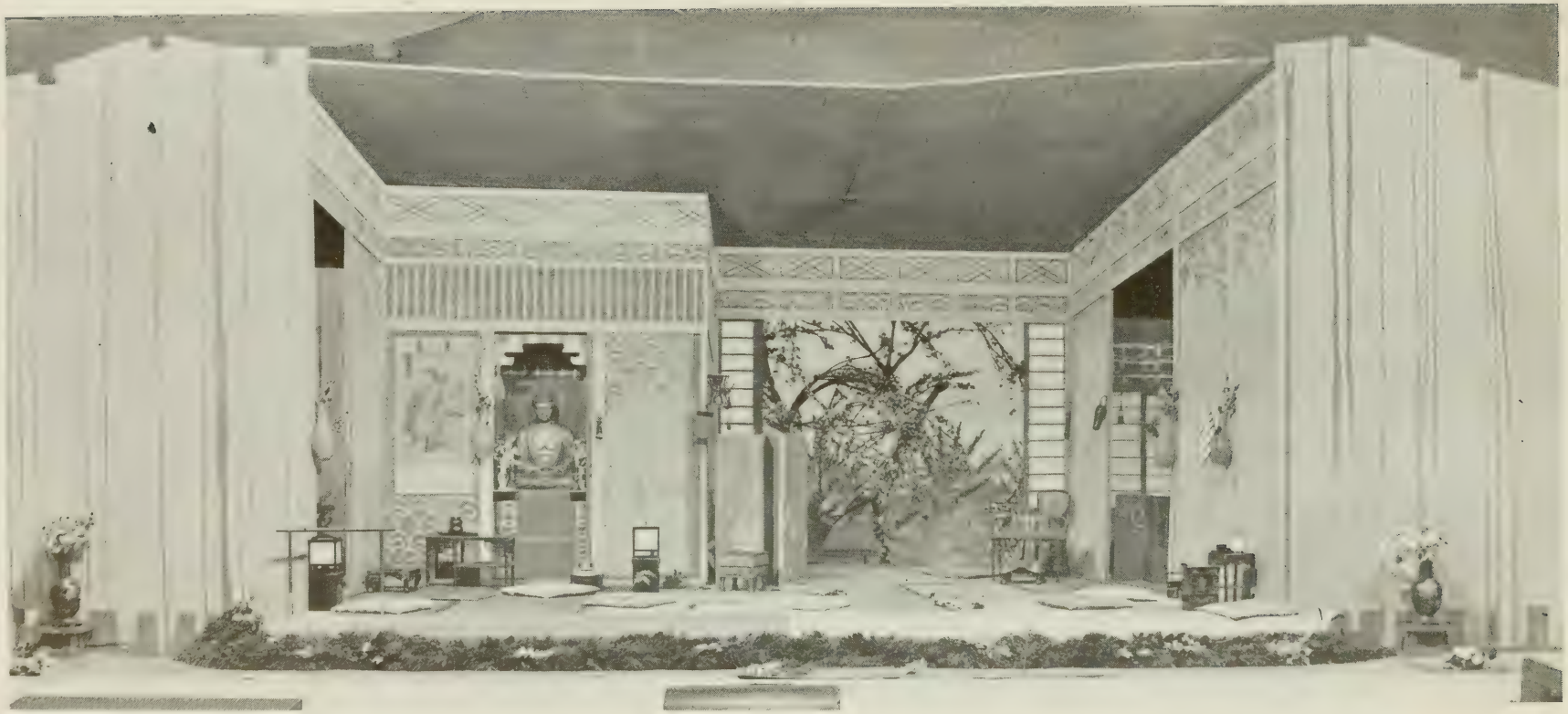
Къ концѣ пойдетъ веселый эпилогъ АРЛЕКИНЪ, ЖЕНИХЪ И НЕВѢСТА.

Къ чему васъ покорнѣйше приглашаетъ

Entrepreneur комедіи Андреасъ Вейднеръ».

Этимъ исчерпываются свѣдѣнія о прибалтійскомъ театрѣ при Аннѣ Іоанновнѣ.

Вотъ все, повидимому, что мы можемъ знать о театрѣ въ Россіи въ промежутокъ времени между 1730 и 1740 г.г. Данныя хотя и отрывочны, но все же вносятъ много новаго въ исторію этой эпохи.



ВНУТРЕННОСТЬ ЯПОНСКАГО ДОМИКА (2 И 3 Д.), ПО ЭСКИЗАМЪ АКАДЕМИКА К. А. КОРОВИНА, РАБОТЫ ХУДОЖНИКА Г. ГОЛОВА. «М-МЪ БЕТТЕРФЛЯЙ», ОПЕРА ПУЧИНИ НА СЦЕНѢ МАРІИНСКАГО ТЕАТРА.

ТЕАТРЪ ВАГНЕРА.

ЗИГФРИДА АШКИНАЗИ.

Въ семьѣ великихъ германскихъ композиторовъ Рихардъ Вагнеръ занимаетъ исключительное положеніе. Въ его душѣ слились два совершенно различныхъ дарованія, соприкоснулись два глубоко различныхъ искусства. Въ годъ его рожденія Жанъ Поль, въ предисловіи къ сказкамъ Гофмана, написалъ слова, которыя оказались пророческими по отношенію къ Вагнеру: «до сихъ поръ Богъ солнце одарялъ поэтическимъ талантомъ и музыкальнымъ геніемъ двѣ столь глубоко различныя натуры, что мы тщетно ждемъ человѣка, который бы одновременно сочинилъ и компонировалъ настоящую оперу». Этимъ человѣкомъ явился Рихардъ Вагнеръ.

Композиторъ, даже самый геніальный, можетъ, наряду съ способностью претворять внутреннія переживанія въ симфоническіе образы, обладать бѣднымъ и расплывчатымъ міромъ представленій. Онъ можетъ быть слѣпъ для внѣшняго міра, можетъ быть глухъ, какъ былъ глухъ Бетховенъ: въ симфоническомъ образѣ, рождающемся въ самыхъ глубокихъ тайникахъ души, раскрывается независимый отъ внѣшняго, предметнаго, міра внутренній міръ его. Въ живой, волнующей гармоніи звуковъ говоритъ все, что есть въ человѣкѣ нуменальнаго, все, невыразимое словомъ, космическое и вѣчное.

Рихардъ Вагнеръ былъ не только музыкантомъ. Мы знаемъ, что первыя, не дошедшія до насъ произведенія его были драматическія. Глаза его были широко раскрыты; наряду съ симфоническими образами внѣшній міръ преломлялся въ его душѣ въ чарующихъ поэтическихъ картинахъ. Событія и вещи внѣшняго міра, все, что есть въ жизни доступнаго воспріятію, облекалось въ его сознаніи въ простыя и ясныя формы и создавало поэти-

ческую картину со всѣми ея живыми подробностями. Многообразное, переливающее всѣми красками царство формъ было также могуче въ его душѣ, какъ и безформенный міръ звуковъ.

Изъ этихъ двухъ элементовъ слагается творчество Вагнера. Уже первые юношескіе опыты его указываютъ на безсознательное стремленіе слить, согласовать эти столь чуждыя, почти враждебныя стихіи. Свою первую большую трагедію (1827—1829) Вагнеръ не могъ закончить, потому что чувствовалъ, что въ ней остается что то недосказанное, невоплощенное: что именно, подсказала ему увертюра Бетховона къ «Эгмонту», въ которой воплощенъ музыкальный элементъ гетевской драмы. Если бы Вагнеръ былъ только поэтомъ, ему не пришло бы въ голову искать содѣйствія музыки; будь онъ только композиторомъ, онъ писалъ бы оперы на готовые сюжеты, вродѣ Бетховенскаго «Фиделіо», въ которомъ симфоническія картины совершенно заслоняютъ и вытѣсняютъ поэтическія. Но въ Вагнерѣ съ равной силой говорилъ и поэтическій духъ и музыкальное призваніе. Онъ не могъ писать музыку къ готовому тексту, не могъ и сочинять текстъ къ готовой музыкальной темѣ. Поэтическіе образы и симфоническія картины рождались въ его душѣ изъ одного общаго источника. Нужно было найти такой матеріалъ, который требовалъ бы и поэтическаго и музыкальнаго выраженія, сюжетъ, въ которомъ безформенная космическая стихія музыки могла облечься въ индивидуальныя поэтическія формы. Такимъ сюжетомъ могла быть только трагедія человѣческой души, раскрывающая тайну сочетанія личнаго и безличнаго началъ, индивудуальнаго и космическаго. Музыка наиболѣе совершенно выражаетъ эту тайну; поэзія облекаетъ ее въ осязательную драматическую форму. Истинная трагедія рождается изъ духа музыки.

Каковъ же долженъ быть матеріалъ, которымъ пользуется поэтъ — композиторъ для своей драмы? Неудачный опытъ съ «Ріенци», написаннымъ по историческому роману Бульвера, показалъ Вагнеру, что ни исторія, ни романъ не могутъ дать соотвѣтствующаго сюжета. Правда, если художникъ описываетъ отдѣльнаго человѣка, отдѣльный классъ общества, дан-

ный историческій моментъ, то историческая волна, выдвинувшая данный классъ, историческую личность, создавшая данный бытъ, можетъ вознести и его произведеніе на головокружительную высоту, — но слѣдующая-же волна исторіи, безслѣдно смывая бытъ, уничтожаетъ и цѣнность его произведенія. Такъ потеряли свое значеніе романы Диккенса и Вальтеръ-Скотта, какъ только сошло со сцены сословіе, создавшее въ нихъ идеологію своего быта и исчезъ интересъ къ данной исторической эпохѣ. Для насъ эти романы представляютъ большею частью «кучу сора, кладовую хлама и много, если главный случай дня». Къ нимъ слишкомъ примѣшанъ сегодняшній день со всей своей нехудожественной реальностью, съ мертвымъ балластомъ жизненныхъ мелочей; въ обѣихъ хужественныхъ формахъ человѣкъ виденъ только извнѣ, въ оболочкѣ преходящаго быта, въ обстановкѣ повседневной жизни, заслоняющей отъ него самого его настоящую внутреннюю сущность. Бытъ это — колеблемая всѣми вѣтрами исторіи легковѣсная шелуха человѣческаго бытія. Истинное-же искусство стремится проникнуть въ самую глубь его, показать вѣчные горизонты за миражемъ повседневности; сквозь покровы быта оно открываетъ въ немъ извѣчную никогда не закрывающуюся трагическую бездну. Героемъ трагедіи является, пользуясь выраженіемъ Платона, «*внутренній человѣкъ въ человѣкѣ*», принадлежащій міру истиннаго, непреходящаго бытія; не во внѣшней, случайной драматической фабулѣ, а въ душѣ героя разыгрывается, иногда невѣдомо для него самого, драматическое дѣйствіе. Поэзія, облекая явленія жизни живой плотью художественныхъ образовъ, дѣлаетъ ихъ видимыми человѣческому разуму; сущность ихъ раскрываетъ музыка. Поэтому музыкальная драма нуждается въ такомъ матеріалѣ, въ которомъ, за внѣшней фабулой, за явленіями жизни, открывается «внутренній» человѣкъ, его эмоціи, его душа.

Такой матеріалъ даетъ поэтическій миѳъ. Являясь продуктомъ непосредственнаго воспріятія и познанія міра величайшимъ коллективнымъ художникомъ — народомъ въ эпоху его юности, легенда или миѳъ создаютъ глубокомысленную символику вселенной, связующую человѣческую душу

съ вѣчными міровыми стихіями. Въ поэтической теогоніи Эллады, въ сѣверномъ эпосѣ, въ кельтической легендѣ о Гралѣ, въ средневѣковой легендѣ о Тангейзерѣ и о «прекрасной чертовкѣ Венусъ», объ Агасѳерѣ—раскрывается глубокая, еще не изсушенная раціонализмомъ, художественная интуиція народнаго духа. Героемъ народнаго миѳа является національный богъ въ образѣ человѣка, или человѣкъ, ставшій богомъ (герой); миѳъ срываетъ съ него всѣ внѣшніе покровы быта—историческія, соціальныя и политическія условія его бытія, и обнажаетъ въ немъ стихійнаго, «внутренняго» человѣка, то «вѣчно-человѣческое», гдѣ прозябаютъ корни человѣческой трагедіи. Трагическій рокъ человѣка скрытъ въ его связи съ природою, съ міромъ, въ сочетаніи въ душѣ его личнаго и безличнаго началъ; за явленіями индивидуальной жизни скрыты управляющія ими космическія стихіи. Въ поэтической символикѣ первобытнаго миѳа эта трагическая тайна воплощенія безформерной стихіи въ индивидуальномъ облечена въ свѣтлые, легкіе поэтическіе образы. Каждый поэтическій миѳъ—это отрывокъ единой законченной космогоніи создавшаго его народа; въ немъ наиболѣе совершенно выражаются мистическія вѣрованія народной души, возсоздающія окружающую дѣйствительность въ ея идеальныхъ формахъ.

Миѳъ и народная легенда не есть что-либо законченное, разъ навсегда данное. Пока народъ не потерялъ своего непосредственнаго и живого міроощущенія, онъ безпрерывно творитъ миѳъ изъ явленій текущей жизни и легенду изъ историческихъ событій. Онъ вкладываетъ въ нихъ свою космологическую мудрость и свое чувство связи съ вселенной, которое дѣлаетъ для него міръ не отвлеченнымъ, а вполнѣ реальнымъ всеединствомъ. Для «естественнаго человѣка»—а такимъ является первобытный человѣкъ въ своей наивной примитивности, или поэтъ въ своей интуиціи — горы и лѣсъ, звѣзды, море, солнце, деревья, звѣри и онъ самъ являются частями одухотвореннаго и единаго космоса, живущаго общей и полной жизнью. Это сознаніе космическаго всеединства прекрасно выразилъ Байронъ:

Г. КАЛИНИНЪ ВЪ РОЛИ ГОРО.
»М-МЪ БЕТТЕРФЛЯЙ», ОПЕРА ПУЧИНИ НА СЦЕНѢ МАРІИНСКАГО ТЕАТРА.

I live not in myself, but S (=I) become
Portion of that around me, and to me
High mountains are a feeling [1]).

Это драгоцѣнное міроощущеніе выражено въ миѳахъ всѣхъ народовъ и всѣхъ временъ. Въ сѣверной миѳологіи всѣ существа, въ томъ числѣ и отецъ Асовъ, Одинъ, висятъ сначала, какъ плоды, на міровомъ древѣ жизни Yggdrasil; у Зороастра первые люди рождаются, какъ цвѣты; Аскъ и Эмбла первые люди, были деревья; наконецъ, души людей являются въ образѣ всевозможныхъ животныхъ.

Для Вагнера народное миѳотворчество было неисчерпаемымъ источникомъ поэтическаго вдохновенія. Здѣсь, въ сказаньяхъ Эдды, въ Пѣсни Нибелунговъ, въ народныхъ преданьяхъ онъ нашелъ изумительные по красотѣ образы «невѣдающаго страха» Зигфрида, «простеца съ чистымъ сердцемъ» Парсифаля, Лоэнгрина, Тристана, Вотана (Одинъ), Брингильду, Изольду—всю галлерею мощныхъ образовъ германскаго эпоса.

Вагнеру не былъ данъ законченный миѳъ или готовое преданіе. Въ Пѣсни Нибелунговъ и въ Эддѣ мы найдемъ только туманные контуры образовъ «Кольца Нибелунга»; въ средневѣковыхъ передачахъ сказанія о Тристанѣ, у Луки Гаста, Эйльбарта фонъ Оберга и Готтфрида Страсбургскаго первоначальный индогерманскій миѳъ о Drishtan'ѣ,—дерзкомъ, стремительномъ богѣ весны,—покрытъ грубой корой послѣдовательныхъ историческихъ наслоеній. Каждая эпоха наложила на него свой отпечатокъ, иногда совершенно искажающій первоначальный смыслъ миѳа. Преданіе о Тангейзерѣ, которое въ своемъ чистомъ видѣ содержитъ представленіе о борьбѣ чувственныхъ и духовныхъ стремленій человѣка, язычества («прекрасная чертовка госпожа Венусъ») и христіанства («Матерь Божія, Дѣва Пречистая»), превращается у Вагензейля въ традиціонный рыцарскій романъ, описывающій фривольныя похожденія Генриха фонъ Эффтердингена.

Вагнеръ долженъ былъ самъ создавать матеріалъ для своихъ драмъ. Какъ

---

[1]) Я не въ себѣ одномъ живу; я часть всего, чѣмъ окруженъ; и для меня возвышенныя горы—чувства.

опытный анатомъ, вооружившись скальпелемъ, снимаетъ, слой за слоемъ, жировые покровы, мускулы и, наконецъ, добирается до глубоко спрятаннаго сердца, такъ Вагнеръ, при помощи своего безошибочнаго критическаго чутья, проникаетъ сквозь толстую кору историческихъ наслоеній въ самое сердце искаженнаго поэтическаго миѳа, и улавливаетъ его настоящее жизненное содержаніе. Такое преображеніе миѳа, возвращающее ему первоначальную поэтическую символику, есть миѳотворчество въ самомъ глубокомъ смыслѣ. Изучая тексты Вагнеровскихъ драмъ, поражаешься той тонкости художественнаго чутья, съ какою Вагнеръ выбиралъ у различныхъ поэтовъ тѣ или иныя художественныя детали, отбрасывалъ одно и сочинялъ другое. Такъ, въ «Тристанѣ и Изольдѣ», кромѣ Готтфрида Страсбургскаго, у котораго онъ заимствовалъ почти всю фабулу драмы, нѣкоторые поэтическіе моменты, даже отдѣльные стихи, буквально передаютъ французскую обработку этой темы у Томаса-ле-Трувера. Вагнеръ не ограничивается только тѣмъ, что отбрасываетъ заслоняющія первоначальный миѳъ историческія наслоенія: вводя новыя психологическія детали, онъ придаетъ отдѣльнымъ поэтическимъ моментамъ болѣе глубокій человѣческій смыслъ. Во всѣхъ средневѣковыхъ варіантахъ Тристанъ и Изольда *случайно* выпиваютъ любовный напитокъ, послѣ чего обоихъ *вдругъ* охватываетъ непреодолимая страсть, вовлекающая любовниковъ въ рядъ фривольныхъ приключеній въ духѣ средневѣковыхъ миннезингеровъ. Въ переработкѣ Вагнера этотъ эпизодъ имѣетъ совершенно иное значеніе. Героевъ давно охватила страсть,—съ перваго взгляда, которымъ они обмѣнялись: она, невѣста убитаго Тристаномъ Морольда, и онъ, смертельно раненый въ бою съ Морольдомъ:

Могла-ль сдержать
Я сердца крикъ?...
Съ мечомъ въ рукѣ
Стою предъ нимъ,—
Хочу ему, убійцѣ,
Отмстить за смерть Морольда...

Страдалецъ съ ложа
Вдругъ взглянулъ...
Но не на мечъ
Онъ кинулъ взоръ:
Взглянулъ мнѣ прямо въ очи!...
Сжалъ мнѣ сердце тотъ взглядъ, полный мукъ...
И мечъ я... уронила! [1])

разсказываетъ Изольда о первой ихъ встрѣчѣ.

Но трагическая судьба героевъ воздвигла между ними неопреодолимое препятствіе: тѣнь убитаго Морольда не позволяетъ имъ даже себѣ самимъ признаться въ охватившей ихъ страсти. Только смерть можетъ успокоить ихъ смятенныя сердца. И Тристанъ охотно принимаетъ изъ рукъ Изольды кубокъ съ ядомъ. Не напитокъ любви пьютъ они, а напитокъ Смерти. Осѣненные ея крылами, они отбрасываютъ всѣ разъединяющія ихъ условности жизни: уязвленную гордость, месть за Морольда, долгъ передъ Маркомъ:

Я смерти вратъ
Дерзкой коснулась рукой...
Но вотъ Любовь
Закрыла крѣпко ихъ
И въ плѣнъ добычу
Смерти взяла—

разсказываетъ Изольда. Слѣпая преданность Брангены, которая, вмѣсто напитка смерти, поднесла имъ любовное питье, спасла имъ жизнь, но толкнула героевъ въ трагическую коллизію съ чувствомъ долга, изъ которой они выходятъ добровольной смертью. Такимъ образомъ, эпизодъ съ любовнымъ напиткомъ, который во всѣхъ средневѣковыхъ сказаніяхъ о Тристанѣ играетъ роль deus ex machina всей драмы, превращается у Вагнера въ чрезвычайно глубокій психологически-драматическій моментъ.

---

[1]) Переводъ В. Коломійцова.

Слѣды такой-же глубокой творческой работы надъ матеріаломъ мы найдемъ въ любой изъ вагнеровскихъ драмъ. Въ «Тангейзерѣ», въ «Лоэнгринѣ», въ «Морякѣ-Скитальцѣ» Вагнеръ стремится по возможности приблизиться къ первоначальной символикѣ миѳа; образы «Кольца Нибелунга» яснѣе и пластичнѣе, нежели въ Пѣсни Нибелунговъ и даже въ Эддѣ. И въ тоже время онъ вкладываетъ въ очищенный и преображенный миѳъ глубокій человѣческій смыслъ, дѣлаетъ его воплощенной въ образы трагедіей человѣческой души.

* * *

Отъ близкой по средствамъ художественнаго выраженія оперы музыкальная драма отличается строго обусловленною соразмѣрностью и взаимной зависимостью частей. Какъ въ первой, такъ и въ послѣдней драматическій замыслъ осуществляется при помощи музыки, поэзіи и пластики, но только въ музыкальной драмѣ примѣненіе ихъ регулируется принципомъ художественнаго единства.

Въ разговорной драмѣ, которая служитъ остовомъ драмы музыкальной, поэзіи предоставлена двойная задача: слово должно передать цѣпь причинъ и слѣдствій, создавшихъ данную драматическую ситуацію, вызвавшихъ данное чувство, и, кромѣ того, выразить и самое чувство. Послѣднее достигается напряженіемъ слова, дополняющей его смыслъ мимикой и жестикуляціей, и, наконецъ, *паузой*. Въ музыкальной драмѣ эту вторую задачу беретъ на себя оркестръ.

Это раздѣленіе ролей значительно упрощаетъ задачу поэзіи. Тамъ, гдѣ драматическая архитектоника требуетъ выдѣленія *логическаго* момента развитія драмы, гдѣ, поэтому, должно быть особенно подчеркнуто содержаніе словъ, поэзія достигаетъ своей цѣли немногими, но исчерпывающими словами, изъ которыхъ каждое обладаетъ строго опредѣленнымъ содержаніемъ. Такой характеръ имѣютъ, напримѣръ, слова Изольды въ I актѣ:

Mir erkoren,
Mir verloren...

И А. РЫЖОВЪ ВЪ РОЛИ НАПОЛЕОНА.
«1812 ГОДЪ» А. И. БАХМЕТЬЕВА.
ИМПЕРАТОРСКІЙ МОСКОВСКІЙ МАЛЫЙ ТЕАТРЪ.

Tod-geweihtes Haupt,
Tod-geweihtes Hirz!
(Мнѣ назначенъ,
Мной потерянъ...
Обреченная смерти глава
Обреченное смерти сердце).

Въ этихъ словахъ, которыя Изольда произноситъ «устремивъ на Тристана неподвижный взоръ», *исчерпывается весь замыслъ драмы*— молчаливая любовь героевъ. Въ нихъ дана исторія Тристана, жизнь котораго была въ ея рукахъ («мнѣ назначенъ»), нераздѣленная, какъ думаетъ Изольда, любовь («мной потерянъ»), задуманная ею месть за Морольда («обреченная смерти глава» Тристана) и ея разбитое невысказанной любовью сердце («обреченное смерти сердце»). Въ послѣднихъ двухъ стихахъ каждое слово—понятіе; здѣсь нѣтъ ни одного лишняго слова: ни одного прилагательнаго, ни одного предлога. Словъ мало, но каждое изъ нихъ богато содержаніемъ; поэзія строго подчинена логикѣ драматическаго дѣйствія.

Силу драматическаго выраженія даетъ діалогу музыкальная декламація. Вмѣсто условныхъ оперныхъ арій и дуэтовъ и не менѣе условнаго и сухого речитатива, музыкальная драма фиксируетъ мелодическій потокъ живой рѣчи во всей его непосредственной красотѣ. Это дѣлаетъ тексты вагнеровскихъ драмъ абсолютно непереводимыми и придаетъ имъ глубоко національный характеръ. Своеобразная пѣвучесть нѣмецкаго языка сохранена въ нихъ въ полной неприкосновенности. Такъ, напримѣръ, въ выразительной сценѣ ссоры Альбериха и Миме, во 2-мъ актѣ «Зигфрида» лейтъ-мотивы, за исключеніемъ двухъ-трехъ музыкальныхъ темъ, отсутствуютъ; оркестръ даетъ ей только ритмъ и музыкальную схему декламаціи. Въ разсказѣ Зигмунда, въ 1-мъ актѣ «Валькиріи» мелодическій потокъ рѣчи настолько строго выдержанъ, музыкальная фраза настолько точно совпадаетъ съ драматической декламаціей, что и въ разговорной драмѣ ее пришлось бы вести въ томъ-же ритмѣ и въ томъ-же тонѣ.

Въ музыкальной драмѣ есть еще цѣлая область, въ которой слово

служитъ совершенно инымъ цѣлямъ и примѣняется совершенно инымъ способомъ. Эта область—*звуковая символика.* Человѣческая рѣчь возникла, какъ извѣстно, изъ соединенія гласныхъ, непосредственно выражающихъ чувства и ощущенія, и согласныхъ, описательно воспроизводящихъ вещи внѣшняго міра; это послѣднее свойство она сохранила до нѣкоторой степени и теперь. По предположенію психологовъ и лингвистовъ, первое слово, созданное человѣкомъ, было, съ одной стороны, сопровождающимъ явленіемъ и символомъ субъективнаго возбужденія чувства и воли (гласныя), и, съ другой стороны, способомъ передачи опредѣленнаго, объективнаго содержанія представленій (согласныя). Такъ, у арійцевъ корень da сдѣлался символомъ для даванія, sta для стоянія (stehen, stay); plu пріобрѣло отношеніе къ водѣ. Субъективное возбужденіе выражается въ гласныхъ; согласныя подражаютъ звукамъ, производимымъ явленіемъ или вещью; и теперь еще, въ первомъ возрастѣ жизни, у дѣтей услышанный звукъ вызываетъ рефлективное подражаніе языкомъ, какъ-бы отвѣтный откликъ. Въ корнѣ plu, лежащемъ въ основѣ словъ *плескать*, *fliessen*, *Fluss*, *fleuve* слышится звукъ, производимый движущейся водой. Слово, описывающее звуковое впечатлѣніе *грома,* содержитъ звукоподражательное грохочущее P въ латинскомъ (tonitrus), англо-саксонскомъ и англійскомъ (thunor, thunder). древне-германскомъ и нѣмецкомъ (donar, Donner) и французскомъ (tonnèrre), Не случайно также совпаденіе мягкаго B во всѣхъ описаніяхъ *вѣтра*, *вѣянія*: Wind, wehen, vent, wind. Слова, какъ: *шорохъ*, *шумъ, звонъ, сверканіе*, *переливъ*—также обязаны своимъ происхожденіемъ стремленію зафиксировать въ словѣ звуковой или зрительный образъ явленія или вещи. И теперь даже, развившись въ сложный аппаратъ отвлеченныхъ понятій, языкъ нашъ не чуждъ этой способности подражательнаго описанія. Нѣкоторыя согласныя и комбинаціи согласныхъ, вызываютъ извѣстныя хотя бы даже смутныя, представленія; поэтическія звуковыя картины подчинены какимъ-то невѣдомымъ, но постояннымъ внутреннимъ законамъ. Никакой поэтъ не станетъ описывать тихое туманное утро словами, въ которыхъ много шипящихъ и свистящихъ согласныхъ. На этой внутренней

аналогіи слова и звукового образа основана поэтическая звуковая символика языка, которою такъ охотно пользуются поэты. Такъ, напримѣръ, Бальмонтъ, въ своемъ стихотвореніи «Камыши», желая изобразить таинственные ночные шумы, шуршаніе камыша, жуткое настроеніе темной ночи на болотѣ, прибѣгаетъ къ словамъ, въ обиліи содержащимъ свистящія и шипящія Ч, Ш, Щ, Ж, З и С:

Ночною порою, въ болотной тиши,
Чуть слышно, безшумно шуршатъ камыши.
О чемъ они шепчутъ? О чемъ говорятъ?
Зачѣмъ огоньки между ними горятъ?
Мелькаютъ, мигаютъ, и снова ихъ нѣтъ,
И снова забрезжилъ блуждающій свѣтъ.
Полночной порой камыши шелестятъ.
Въ нихъ змѣи гнѣздятся, въ нихъ жабы свистятъ.

Къ этому пріему охотно прибѣгаетъ Вагнеръ. Символическія звуковыя характеристики его драмъ достигаютъ изумительной отчетливости и выпуклости. Въ «Кольцѣ Нибелунга», особенно въ «Золотѣ Рейна», гдѣ дѣйствующими лицами являются олицетворенныя стихіи (Доннеръ, Логе, Эрда) и полу-человѣческія существа (Дочери Рейна, Великаны, Гномы), человѣческая рѣчь служитъ наполовину для звукосимволической характеристики. Такъ, невзрачный, упрямый и злой гномъ Альберихъ, пробираясь по мшистымъ и скользкимъ скаламъ въ упорной, но безуспѣшной погонѣ за ускользающими русалками, выражаетъ свою досаду въ словахъ, состоящихъ изъ твердыхъ, какъ-бы упрямыхъ слоговъ rst и скользкихъ gl, schl:

Garstig glatter
Glitschriger Glimmer!
Wie gleit ich aus!
Mit Händen und Füssen
Nicht fasse, noch halt'ich
Das schlecke Geschlüpfer!

Вельгунда, отклоняя назойливыя притязанія распаленнаго, внушающаго омерзеніе, гнома, говоритъ съ презрѣніемъ:

Plui, du haariger,
Höckriger Geck!
Schwarzes, schwieliges
Schwefelgezwerg.

Зигмундъ, въ знаменитой любовной пѣснѣ 1-го акта «Валькиріи», привѣтствуя первое вѣяніе ворвавшейся весны, поетъ монологъ, почти цѣликомъ состоящій изъ мягкихъ согласныхъ W, L, M, N и открытаго A:

Winterstürme wichen
dem Wonnemond,
in mildem Lichte
leuchtet der Lenzp,
auf linden Lüften
leicht und lieblich,
Wunden webend
er sich wiegt;
durch Wald und Auen
weht sein Athem,
weit geöffnet
lacht sein Aug'..

Нужно замѣтить, что никакой переводъ не передастъ этой своеобразной музыкальности вагнеровскаго стиха, потому что всякій языкъ обладаетъ совершенно особой напѣвностью и собственными музыкальными удареніями.

Мы видимъ, такимъ образомъ, что принципъ музыкальной драмы, указывая слову его настоящую область примѣненія, позволяетъ поэзіи до крайнихъ предѣловъ напречь силу выраженія. Тамъ, гдѣ этого требуетъ драматическая архитектоника, какъ напр., въ указанныхъ выше словахъ Изольды, выдвигается на первый планъ *содержаніе* слова, которое, поэтому, появляется въ наиболѣе сжатой и упрощенной формѣ;

А. И. ЮЖИНЪ ВЪ РОЛИ КУТУЗОВА.
«1812 ГОДЪ» А. И. БАХМЕТЕВА.
ИМПЕРАТОРСКІЙ МОСКОВСКІЙ МАЛЫЙ ТЕАТРЪ.

въ тѣхъ-же частяхъ драмы, гдѣ требуется возможно полное *поэтическое выраженіе*, слово превращается въ чрезвычайно гибкій инструментъ и даетъ рельефную характеристику описываемаго сценическаго явленія. Гдѣ-же, по ходу драматическаго дѣйствія, на первый планъ должна быть выдвинута чистая эмоція, тамъ поэзія совершенно стушевывается и уступаетъ мѣсто музыкѣ. Любовный дуэтъ Тристана и Изольды во 2-мъ актѣ—это—грандіозная симфоническая картина, въ которой самое слово, описывающее дошедшую до послѣднихъ предѣловъ страсть, какъ бы служитъ однимъ изъ инструментовъ оркестра.

* * *

Еще болѣе отличаетъ музыкальную драму примѣненіе самого древняго искусства—пляски. Въ современномъ театрѣ—въ итальянской оперѣ и въ балетѣ, первобытный танецъ выродился до неузнаваемости, превратился въ какую-то условную и сухую риторику тѣлодвиженія. Связь между музыкой и танцемъ совершенно прервалась. «Музыка,—какъ выражается Вагнеръ,—жалуетъ танцу столько то минутъ, въ продолженіе которыхъ натертые мѣломъ башмаки кордебалета имѣютъ на сценѣ силу закона и отбиваютъ музыкантамъ тактъ»—безъ всякой связи съ развитіемъ драматическаго дѣйствія, часто даже вопреки смыслу его и строгому драматическому стилю. Балетная техника, условная до крайности, перестала быть средствомъ драматическаго выраженія; утонченная техника убила непосредственную связь между внутреннимъ импульсомъ и его тѣлеснымъ выраженіемъ. Въ музыкальной драмѣ пляска снова принимаетъ характеръ чистой и свободной пластической передачи эмоціи.

Первобытный художникъ, выражавшій свой драматическій замыселъ тѣми же тремя способами, что и современный: словомъ, звукомъ и жестомъ, долженъ былъ, вслѣдствіе примитивности ихъ, напрягать каждое въ отдѣльности до послѣднихъ предѣловъ возможности. Съ развитіемъ искусствъ исчезла эта необходимость. То, что достигалось прежде *силою* выраженія, достигается теперь *полнотою* его. Пляска, состоящая у перво-

бытнаго человѣка изъ ряда сильныхъ и рѣзкихъ тѣлодвиженій, превращается въ сложное искусство пластики. Изображаемое чувство, событіе или характеръ выражаются еще цѣлымъ рядомъ другихъ средствъ; благодаря этому, исчезаетъ неестественная напряженность тѣлодвиженій и отъ дикой пляски остается тонкая и одухотворенная жестикуляція. Мѣсто условной и неподвижной трагической маски, столь же неестественно подчеркивавшей какую нибудь *одну* черту характера персонажей въ греческой трагедіи, занимаетъ живая игра человѣческаго лица—мимика. Драматическая пластика чаще всего ограничивается только этими двумя способами пластическаго выраженія эмоціи—жестикуляціей и мимикой. Иногда она напрягаетъ силу выраженія до *пантомимы*, въ которой рельефная мимика и выразительная жестикуляція вполнѣ замѣняютъ другіе способы драматическаго выраженія.

Такую преображенную пантомиму, сохраняющую непосредственную связь чувства съ его пластическимъ выраженіемъ, ввелъ Вагнеръ въ музыкальную драму. Въ «Тангейзерѣ», особенно въ такъ называемой «парижской обработкѣ», которую Вагнеръ приспособилъ къ требованіямъ публики парижской Grand opéra, балетъ перваго акта еще наполовину построенъ на принципахъ классическаго балета; въ «Нюрнбергскихъ Мейстерзингерахъ», въ народной сценѣ III-го акта и въ нѣмой сценѣ Бекмессера (1-я картина III-го акта), Вагнеръ показалъ, какимъ долженъ быть настоящій балетъ. Сцена Бекмессера это—одинъ изъ самыхъ замѣчательныхъ образцовъ пластическаго искусства, это цѣлая программа, которую Вагнеръ мимоходомъ указалъ балету. Содержаніе ея таково: достойный «мѣтчикъ» (критикъ) цеха мейстерзингеровъ, избитый наканунѣ въ уличной схваткѣ, приходитъ къ Гансу Саксу, котораго онъ считаетъ самымъ опаснымъ соперникомъ въ предстоящемъ состязаніи пѣвцовъ. Мастерская сапожника-поэта пуста. Подхрамывая и потирая ушибленные бока, Бекмессеръ ревниво оглядывается кругомъ и замѣчаетъ на столѣ рукопись записанной Саксомъ пѣсни Вальтера. Тутъ онъ вспоминаетъ всѣ вчерашнія невзгоды: свою неудачную ночную серенаду, проклятаго сапожника, вѣчно становя-

щагося ему поперекъ дороги, блистательно посрамленнаго соперника-Вальтера и злополучную потасовку, изъ которой онъ вышелъ чуть живой. Безсильная злость, недовѣріе, ревность, страхъ—все это пластически развертывается въ поразительной мимической картинѣ, гдѣ все тѣло Бекмессера говоритъ такимъ понятнымъ зрителю языкомъ, гдѣ оркестръ дѣлаетъ почти что видимые глазу жесты. Все, что переживаетъ злополучный женихъ, о чемъ онъ думаетъ, отражается въ его жестахъ, которые дополняетъ оркестръ.

* * *

Выборъ матеріала новой драмы, опредѣлямый примѣненіемъ къ ней музыки, обусловливаетъ и роль послѣдней. Въ оперѣ, которая также стремится слить поэзію и музыку, абсолютная музыка, выражающая, на недоступномъ разуму языкѣ, сокровенныя тайны хотѣнія и ощущенія, искусственно сплетена съ поэзіей, въ которой чувство говоритъ языкомъ разсудка—словами-понятіями. Мы знаемъ, однако, что *передать* чувство поэзія не въ состояніи: по самому существу своему она можетъ только объяснить, что въ драматическомъ дѣйствіи съ внутренней необходимостью должно зародиться то или иное чувство. Это особенно рѣзко сказывается, когда выразимое чувство сильно напряжено: мимика, жестъ и, наконецъ, *пауза* должны дополнить то, что остается невыявленнымъ въ словѣ. Да и въ самой рѣчи оттѣнки чувства и его напряженность выражаются болѣе въ модуляціи произнесеннаго слова (что въ письменной рѣчи символизируется условными знаками), чѣмъ въ его отвлеченномъ содержаніи. Поэтому «*невыразимымъ чувствомъ*» можно считать всякое, вообще, чувство, поскольку оно стремится къ выраженію въ словѣ.

Эту задачу, которая въ разговорной драмѣ съ большимъ или меньшимъ успѣхомъ рѣшается помощью мимики и жестикуляціи, беретъ на себя, въ драмѣ музыкальной, музыка. «Жесты», объясняющіе психическое состояніе персонажей, дѣлаетъ оркестръ. Тамъ, гдѣ умолкаетъ, исчерпавъ свои силы, слово, тамъ говоритъ звукъ. Безсильная въ объясненіи внѣшнихъ феноменовъ сценическаго дѣйствія, причинной цѣпи, вызвавшей дан-

ное явленіе, музыка непосредственно передаетъ его, глубоко и всесторонне освѣщаетъ скрытые тайники человѣческаго хотѣнія и ощущенія. То, о чемъ въ разговорной драмѣ *догадывается* зритель: настоящія причины сценическаго дѣйствія, мотивы поступковъ, иногда невѣдомые самимъ героямъ,—открываетъ оркестръ съ недопускающей сомнѣнія ясностью.

Музыкальная драма цѣликомъ построена на подобномъ раздѣленіи ролей поэзіи и музыки. Поскольку въ внѣшнемъ, описываемомъ словомъ, сценическомъ явленіи проявляется дѣйствіе внутреннихъ причинъ, постольку драматическое дѣйствіе отражается въ оркестрѣ. Такъ происходитъ въ оркестрѣ драматическое дѣйствіе «Лоэнгрина». Вся драма разыгрывается въ душѣ Эльзы; образы Лоэнгрина, Фридриха, Ортруды можно понимать, какъ борющіяся въ ней силы (любовь, вѣра, сомнѣніе И оркестръ это—открытая для слушателей душа Эльзы. Когда она призываетъ, передъ Судомъ Божіимъ, своего защитника, въ оркестрѣ звучитъ чистый мотивъ Граля, символизирующій ея мечту о прекрасномъ рыцарѣ Монсальвата; когда она борется съ искушеніями злой колдуньи, въ басахъ оркестра мрачно рокочетъ тема Ортруды и грозный запретъ Лоэнгрина («Nie sollst du mich befragen»); побѣда ея надъ сомнѣніями выражается побѣдными forte мотива запрета. Когда, въ III-мъ актѣ, Эльза горько жалуется, что ей никогда не придется назвать любимое имя, въ оркестрѣ снова поднимается мотивъ искушенія (Ортруды), какъ зловѣщее напоминаніе сцены у церкви; отвѣтомъ на ея сомнѣнія и грознымъ предостереженіемъ взываетъ къ ея вѣрѣ мотивъ запрета. Мотивъ лебедя, сопровождающій первое появленіе Лоэнгрина, выражаетъ болѣзнь Эльзы потерять его такъ же неожиданно и чудесно, какъ онъ явился; когда, въ послѣднемъ отчаяніи, раздираемая страшнымъ сомнѣніемъ, она задаетъ Лоэнгрину роковой вопросъ, въ оркестрѣ разростаются, какъ жестокій укоръ ея совѣсти, грозно-минорные аккорды запрета.

Еще болѣе рельефный примѣръ даетъ намъ первый актъ «Валкиріи». Первый взглядъ, брошенный Зиглиндой на незнакомаго гостя (Зигмунда), расположившагося у очага ея дома, сопровождается трогательной мелодіей

С. В. АЙДАРОВЪ ВЪ РОЛИ АРАКЧЕЕВА.
«1812 ГОДЪ» А. И. БАХМЕТЬЕВА.
ИМПЕРАТОРСКІЙ МОСКОВСКІЙ МАЛЫЙ ТЕАТРЪ.

въ которой раскрывается передъ слушателемъ вся ея душа. Въ ней слышится вся горечь ея жизни въ домѣ грубаго и ненавистнаго мужа, за котораго насильно отдали ее похитители, робкая надежда на освобожденіе, состраданіе къ изнемогающему бѣглецу, которое впослѣдствіи выростаетъ въ могучее чувство любви. Эта тема становится однимъ изъ основныхъ лейтъ-мотивовъ драмы («Любовь Вельзунговъ»); сопровождая, въ ритмическомъ и гармоническомъ развитіи, всѣ перепитіи любовной связи Зигмунда и Зиглинды, она является какъ бы символомъ внутренней «музыкальной» логики ихъ трагической любви.

Въ «Нюрнбергскихъ Мейстерзингерахъ» оркестру приходится раскрывать еще болѣе глубоко скрытую тайну. Судя по одному только тексту (какъ разговорная драма), эта драма имѣетъ характеръ комической оперы, въ которой Вагнеръ съ неподражаемымъ юморомъ высмѣиваетъ чопорный музыкальный педантизмъ своихъ противниковъ изъ достойнаго цеха музыкальныхъ рутинеровъ и рисуетъ забавную каррикатуру на своего непримиримаго врага, вѣнскаго музыкальнаго критика Ганслика. Герой драмы, Гансъ Саксъ ни однимъ словомъ не выдаетъ волнующихъ его чувствъ: своей запоздалой любви къ дочери сосѣда, надежды на взаимность, съ трудомъ подавленной ревности къ дерзкому претенденту и, наконецъ, возвышенной уступки мудреца, познавшаго «суету суетъ и всяческую суету» жизни. Только въ оркестрѣ, сопровождающемъ его монологъ («Суета! Суета!..»), да въ оркестровой симфоніи III-го акта (Вступленіе) вырывается, какъ подавленный вздохъ, смиренная жалоба на судьбу, помѣшавшую осуществленію его «прекраснаго вечерняго сна». Объ истинномъ характерѣ его отношеній къ Евѣ, дѣлающихъ образъ сапожника-поэта однимъ изъ самыхъ прекрасныхъ образовъ въ галлереѣ вагнеровскихъ типовъ, мы можемъ догадаться только лишь по оркестровымъ темамъ, выдающимъ ревниво оберегаемую тайну Ганса Сакса.

Но оркестръ не только открываетъ передъ слушателемъ душу героя, не только толкуетъ сокровенный смыслъ разыгрывающейся передъ нимъ драмы: въ лейтъ-мотивѣ, этомъ краеугольномъ камнѣ музыкальной драмы

и въ симфоническомъ прологѣ, разрабатывающемъ всѣ музыкально-драматическія темы, онъ символизируетъ безформенную стихію, которая роетъ бездны подъ всякимъ явленіемъ и воплощаетъ слѣпой и безформенный рокъ, довлѣющій надъ судьбою человѣка и боговъ.

Симфоническій прологъ органически рождается въ душѣ творца-музыканта. Если воспріятіе вещей въ ихъ поверхностныхъ отношеніяхъ претворяется въ душѣ поэта въ рядѣ поэтическихъ образовъ, то при болѣе глубокомъ, музыкальномъ постиженіи, съ нихъ совлекается обманчивый покровъ феноменальности и открывается ихъ внутренняя тайна. Эту музыкальную тайну сценическаго явленія долженъ уловить композиторъ и воплотить въ сценическомъ прологѣ.

Большинство увертюръ Вагнера являются такими музыкальными постиженіями. Въ увертюрахъ «Лоэнгрина» и «Парсифаля» эта основная драматическая тема sub specie aeterni—Граль (вѣра), въ «Кольцѣ Нибелунга»—Воля, въ «Тристанѣ и Изольдѣ»—Любовь. Такъ понималъ задачу симфоническаго пролога и величайшій метафизикъ въ музыкѣ—Бетховенъ, давшій въ увертюрахъ къ «Эгмонту» и «Леонорѣ» совершенную музыкальную концепцію сценической драмы; такъ рѣшилъ ее въ музыкальной драмѣ Рихардъ Вагнеръ.

Такимъ образомъ, уже въ музыкальномъ прологѣ должны быть явлены міровыя стихіи, опредѣляющія судьбу героевъ: трагедія человѣческаго бытія есть только отображеніе великой космической трагедіи. Тема «Тристана и Изольды»—антиномія космическаго и индивидуальнаго, разрѣшимая, по воззрѣніямъ Вагнера, мистическимъ чудомъ Любви, вполнѣ характеризована въ симфоническомъ вступленіи драмы. Въ прологѣ «Кольца Нибелунга», въ оркестровой прелюдіи «Золота Рейна», Вагнеръ создалъ своеобразную музыкальную космогонію. Звукъ, рожденный изъ Ничто. Долгій, протяжно-монотонный, безконечный... Начало его въ Вѣчности. Онъ элементаренъ, какъ хаосъ, и какъ хаосъ заключаетъ всѣ возможности... Времени еще нѣтъ, нѣтъ вчера и сегодня. Непонятно и неизбѣжно является оно изъ хаоса, и уже течетъ въ плавномъ движеніи волнъ Вѣчности. Это—состоя-

ніе первоначальнаго безразличія, невинной природы, чистой идеи; это— Безконечное, ἄπειρον Анаксимандра, чуть зыблющаяся космическая пыль, еще не нарушенное раздоромъ индивидуаціи, покоющееся въ себѣ самомъ пріемное единство...

Таково музыкальное вступленіе «Золота Рейна».

Въ симфоническомъ прологѣ воплощается, какъ мы видимъ, *космическій* элементъ драмы. Но, подобно тому, какъ единое міровое начало проявляется во всѣхъ вещахъ и событіяхъ, такъ и скрывающаяся подъ покровомъ ихъ безформенная стихія музыки содержитъ въ себѣ всякую гармонію и всякую мелодію. Каждая вещь имѣетъ, такимъ образомъ, двоякое выраженіе: какъ явленіе, она воплощается въ поэтическомъ образѣ, какъ сущность—въ музыкальной темѣ (лейтъ-мотивъ). Лейтъ-мотивы—это тѣ музыкальные образы, которыми органически мыслитъ симфонистъ; симфоническая картина есть такое же органическое единство лейтъ-мотивовъ, какъ поэтическая картина—поэтическихъ образовъ. Если же симфонистъ является, какъ Рихардъ Вагнеръ, въ то-же время и поэтомъ-драматургомъ, то параллельно обусловленному логикой событій развитію драматическаго дѣйствія, должно идти и мелодическое, гармоническое и ритмическое преобразованіе лейтъ-мотивовъ.

Музыкально-драматическій прологъ «Кольца Нибелунга», содержащій въ зародышѣ всѣ основныя темы тетралогіи, даетъ достаточное количество примѣровъ для анализа взаимной связи и преобразованія лейтъ-мотивовъ. Первый актъ «Золота Рейна» представляетъ миѳическую картину премірнаго грѣха: гномъ Альберихъ ради обладанія магическимъ Кольцомъ, которое даетъ безпредѣльную власть надъ міромъ, отрекается отъ Любви, связывающей враждебныя стихіи въ покоющуюся въ себѣ космическую гармонію (σφαῦρος Эмпедокла); въ безгрѣшномъ мірѣ пробуждается доселѣ дремавшая Чувственность. Въ душѣ героя драмы, Вотана, она рождаетъ мечту о неприступномъ замкѣ Вальгаллѣ, который дастъ ему вѣчное владычество надъ богами, великанами и гномами: въ немъ просыпается *воля къ власти.* Мотивъ Вальгаллы, символизирующій эту волю къ власти,

является ритмическимъ преобразованіемъ темы Кольца—какъ и самая мечта Вотана есть слѣдствіе воли къ власти Альбериха. Здѣсь, какъ и во всей драмѣ, строго выдержано внутреннее единство сценическаго образа и его музыкальнаго выраженія, этихъ двухъ способовъ воплощенія единаго драматическаго замысла.

Музыкальныя темы развиваются другъ изъ друга въ той же зависимости, какъ и соотвѣтствующія имъ сценическія явленія. Однороднымъ явленіямъ соотвѣтствуютъ однородныя тематическія построенія. Такъ, тема Зигфрида является, по своему музыкальному составу, выраженіемъ всего замысла первыхъ трехъ частей тетралогіи: *свободный отъ проклятья* (Золота, Альбериха) *освободитель отъ проклятья.* Его мотивъ, могуче вздымающійся отъ moll къ dur, построенъ на темѣ проклятья, отъ котораго ему суждено освободить міръ. Потрясающій траурный маршъ III акта «Сумерекъ Боговъ» есть сжатая музыкальная хроника трагической жизни Зигфрида; въ этой грандіозной панорамѣ музыкальныхъ образовъ разсказана вся исторія погибшаго героя: его рожденіе отъ несчастныхъ дѣтей Вотана (тема Вельзунговъ, героическая тема Зигмунда и др.), подвиги юнаго героя (тема меча, героическая тема Зигфрида и др.), его любовь къ Брингильдѣ (тема Брингильды) и, наконецъ, трагическая судьба героя, облекшая безвиннаго владѣльца рокового Кольца на неизбѣжную гибель (тема Власти Золота, мотивъ Проклятья).

Оркестръ, раскрывающій музыкальную тайну сценическаго дѣйствія, по роли своей въ музыкальной драмѣ аналогиченъ *хору* древне-греческой трагедіи. То, что рождается на самомъ порогѣ сознанія, смутныя предчувствія и ожиданія, зародыши настроеній, мыслей и волевыхъ импульсовъ, неясные намеки подсознательнаго выявляетъ оркестръ. Въ послѣдней картинѣ «Золота Рейна» есть такая сцена: Вотанъ, омраченный таинственнымъ предсказаніемъ «предвѣчной прорицательницы» Эрды о роковомъ значеніи лежащаго на Кольцѣ проклятья и о грядущемъ днѣ гибели боговъ, медленно и задумчиво поднимается по сверкающей радугѣ въ Вальгаллу. Въ оркестрѣ глухо рокочетъ, переплетаясь съ величественной темой Валь-

О. А. ПРАВДИНЪ ВЪ РОЛИ БЕННИГСЕНА.
«1812 ГОДЪ» А. И. БАХМЕТЬЕВА.
ИМПЕРАТОРСКІЙ МОСКОВСКІЙ МАЛЫЙ ТЕАТРЪ.

галлы, мотивъ Кольца и жуткая тема прядущихъ нить судьбы Норнъ. И вдругъ, «какъ бы охваченный великой мыслью», Вотанъ сбрасываетъ съ себя мрачное предчувствіе гибели: онъ рѣшилъ бороться за власть надъ міромъ и спасти свѣтлый замокъ отъ козней повелителя Нибелунговъ. Въ оркестрѣ раздаются трубы героическаго, взлетающаго въ высь, мотива Божественнаго Меча—символъ героевъ, съ помощью которыхъ Вотанъ снова овладѣетъ магическимъ Кольцомъ. Герои эти—дѣти Вотана Зигмундъ и Зиглинда. Въ первомъ актѣ «Валькиріи» Зигмундъ, преслѣдуемый врагами, безоружный наканунѣ смертнаго боя съ Хундингомъ, находитъ въ домѣ врага этотъ, обѣщанный ему Вельзе (Вотаномъ), божественный мечъ—Нотунгъ. Въ упоеніи близкой побѣды, окрыленный любовью, въ сверхчеловѣческомъ напряженіи всего своего существа, онъ вытаскиваетъ этотъ божественный залогъ побѣды изъ ствола растущаго въ домѣ Хундинга ясеня. И въ этотъ моментъ, сплетаясь и прячась въ побѣдной пѣснѣ героя, разростается мрачный лейтъ-мотивъ отреченія отъ любви: проклятье злобнаго Нибелунга тяготѣетъ надъ всѣми попытками Вотана спасти Вальгаллу. Этотъ мотивъ является какъ бы музыкальнымъ символомъ первороднаго грѣха міра; въ моментъ высшаго экстаза героя, смутное неопредѣленное чувство предсказываетъ неизбѣжную гибель несчастнаго, преслѣдуемаго людьми и судьбой, Вельзунга. По роли лейтъ-мотивовъ эта сцена напоминаетъ встрѣчу Агамемнона съ Клитемнестрой въ «Агамемнонѣ» Эсхила. Слова любви, которыми Клитемнестра встрѣчаетъ вернувшагося изъ похода супруга, вызываетъ тревожныя предчувствія хора о судьбѣ Атрида: «неспокойна наша душа; рѣшительно борется сердце съ чующимъ правду умомъ».

Въ разговорной драмѣ, являющейся остовомъ драмы музыкальной, всѣ эти намеки, которые предостерегающе звучатъ въ таинственной области безсознательнаго, сценически воплощаются при помощи такъ наз. «настроенія». Въ драмахъ Метерлинка сознаніе полной безпомощности человѣка противъ стерегущей его на каждомъ шагу смерти достигается чисто условными драматическими и сценическими пріемами, которые должны вызвать въ зрителѣ, путемъ ассоціацій, извѣстное представленіе; это пред-

ставленіе, въ свою очередь, создаетъ требуемое настроеніе чувствъ. Въ «Вторженіи Смерти», напримѣръ, семья умирающей матери обмѣнивается репликами, изъ которыхъ зритель узнаетъ, что въ саду за окнами комнаты происходитъ что-то необычайное: соловьи умолкаютъ, рыбы испуганно плещутся въ пруду, лебеди въ страхѣ уплываютъ къ другому берегу, собака прячется въ конуру; въ саду осыпаются розы. Въ самой комнатѣ становится темно и жутко... И въ этотъ моментъ, какъ бы заранѣе подготовленный всѣмъ предшествовавшимъ, «*вдругъ снаружи раздается звукъ натачиваемой косы*». Происходитъ слѣдующій тревожный разговоръ:

Дѣдъ, вздрагивая. Ахъ!

Дядя. Что это такое?

Дочь. Я сама не знаю навѣрно... Должно быть, это садовникъ. Я не могу хорошенько разглядѣть. Онъ, должно быть, въ тѣни отъ дома.

Отецъ. Просто садовникъ собирается косить.

Дядя. Развѣ онъ коситъ ночью?

Сцена эта должна изобразить вторженіе Смерти, отъ приближенія которой осыпаются цвѣты и умолкаютъ птицы. Для людей присутствіе ужасной гостьи остается незамѣтнымъ: только лебеди да розы, да еще дряхлый дѣдъ, который видитъ своими слѣпыми глазами то, что сокрыто отъ зрячихъ, чувствуютъ холодъ ея приближенія. Чтобы у зрителя не было сомнѣнія, что незримая гостья есть именно Смерть, Метерлинкъ заставляетъ ее возвѣстить о своемъ приближеніи звуками натачиваемой косы: если это не садовникъ, которому наврядъ-ли вздумается *ночью* косить траву,—такъ соображаетъ зритель,—то, должно быть, Смерть, которую *принято* изображать съ косою. Условный атрибутъ смерти—коса—становится исходной точкой ассоціаціи. У Метерлинка эта зловѣщая гостья изъ иного міра остается, по крайней мѣрѣ, невидимой; Л. Андреевъ въ драмѣ «Жизнь Человѣка» выводитъ образъ Судьбы прямо на сцену: въ сѣромъ балахонѣ, съ горящей свѣчей въ рукахъ, съ замогильнымъ голосомъ и зловѣщими недомолвками.

Подобные способы достиженія драматическаго эффекта лишь косвенно

О. О. САДОВСКАЯ ВЪ РОЛИ ДОМНЫ ПАНТЕЛЕЕВНЫ.
«ТАЛАНТЫ И ПОКЛОННИКИ» А. Н. ОСТРОВСКАГО.
ИМПЕРАТОРСКІЙ МОСКОВСКІЙ МАЛЫЙ ТЕАТРЪ.

ведутъ къ цѣли. Ассоціаціи звуковъ косы и представленія о смерти, «Нѣкто въ сѣромъ» и рока условно-разсудочны; отъ зрителя требуется извѣстное *умственное напряженіе*, чтобы перейти отъ этихъ сценическихъ символовъ къ группѣ представленій, которыя вызвали бы нужное драматургу настроеніе зрительнаго зала. Драма Л. Андреева «Анатэма», въ которой условности сценической символики доведены до крайности, вызываетъ у зрителя работу разсудка, умственное напряженіе, а не то неопредѣленное настроеніе чувствъ, когда загадочныя глубины безсознательнаго, жадно воспринимающія всякій отзвукъ внѣшняго міра, отвѣчаютъ неясными намеками и предчувствіями на сценическое явленіе.

Если человѣкъ глубокими корнями своей души связанъ съ жизнью природы и міра, то всякое движеніе ея является сложной равнодѣйствующей силъ, изъ которыхъ большинство навсегда остается въ таинственной безднѣ безсознательнаго. Міръ есть вѣчное равновѣсіе этихъ силъ и въ круговоротѣ ихъ дѣйствіе становится причиною и причина—дѣйствіемъ. И въ трагедіи человѣческаго бытія, этомъ отображеніи великой космической трагедіи, должны быть явлены міровыя стихіи, коихъ раздоръ опредѣляетъ судьбу вселенной и человѣка. Поэтъ, «зеркало вселенной», по выраженію Шопенгауэра, ощущаетъ эту связь человѣка съ космосомъ:

Are not the mountains, waves and skies, a part
Of me and of my soul, as S (=I) of them? [1])

спрашиваетъ Байронъ.

Въ музыкальной драмѣ отпадаетъ необходимость пользоваться условной сценической символикой. Смутные намеки подсознательнаго, реагирующаго на массу неосознанныхъ воспріятій, выявляетъ въ ней музыка, которая, по словамъ Шопенгауэра, «говоритъ не о тѣни только, а о самомъ существѣ вещей». Вмѣсто того чтобы прибѣгать къ сложнымъ ассоціаціямъ разума, композиторъ раскрываетъ въ звукахъ сокровенную сущность сценическаго явленія, показываетъ вѣчные горизонты за миражемъ явленія.

---

[1]) Не суть-ли горы, волны, небо—часть меня, моей души, какъ я ихъ и самъ?

Все недостижимое для разума, все, что ощущается въ глубинѣ души, не доходя до сознанія, становится предметомъ непосредственной музыкальной передачи.

У Вагнера тоже есть сцена вторженія смерти. Къ изнемогающимъ бѣглецамъ, Зигмунду и Зиглиндѣ, является въ боевыхъ доспѣхахъ вѣстница смерти—Валькирія. Медленно и торжественно подходитъ она, вооруженная копьемъ и щитомъ, къ герою, чтобы возвѣстить ему роковое рѣшеніе судьбы: онъ долженъ проститься со свѣтомъ дня и со своей сестрой-возлюбленной и послѣдовать за нею въ свѣтлые чертоги Вальгаллы... Но вмѣсто наивныхъ звуковъ натачиваемой косы, оркестръ сопровождаетъ появленіе Брингильды смертной жалобой Зигмунда на бога, обѣщавшаго ему помощь и покинувшаго въ часъ бѣды, и мрачной темой Судьбы, суровой Необходимости, заставляющей Вотана покинуть своего сына-героя.

Мистика вселенной, которая въ разговорной драмѣ должна быть раскрыта при посредствѣ сценическихъ и драматическихъ символовъ, путемъ созданія ассоціацій разума, — словомъ, все то, что Метерлинкъ, Уайльдъ (въ «Саломеѣ»), Гамсунъ, Андреевъ и отчасти Чеховъ стремятся воплотить въ такъ называемомъ «настроеніи», въ музыкальной драмѣ непосредственно выявляется въ звукѣ. Пріобщая душу слушателя къ этой музыкальной мистикѣ вселенной, композиторъ даетъ ему живое ощущеніе связи съ міромъ невидимыхъ реальностей, въ которомъ прозябаютъ мистическіе ростки нашихъ чувствъ и переживаній, открываетъ сокровенный смыслъ сценическаго явленія. Такъ, въ оркестровой симфоніи, сопровождающей смерть Изольды, раскрывается вся просвѣтленная эротика Вагнера, вся глубокая мистика любви. Потрясающіе звуки эти, которыми Тристанъ «изъ далекаго царства Міровой Ночи» какъ бы зоветъ «оставшуюся въ Царствѣ Дня» возлюбленную—это непосредственный вопль космической стихіи, заключенной въ человѣческой душѣ въ оковы индивидуальности; въ нихъ вся неудовлетворенность страсти, роковая судьба души, обреченной на вѣчное стремленіе слиться съ другой душою—и никогда не сливающейся съ нею вполнѣ; въ этихъ звукахъ—послѣдняя,

безумная надежда на вѣчное сліяніе въ «вѣчной Ночи Любви», въ которой всѣ эмпирическія дисгармоніи сольются въ торжественный и радостный космическій аккордъ — Нирвану. Это, вызванное музыкой, мистическое настроеніе придаетъ каждому слову драмы особую значительность и полноту содержанія; сценическое дѣйствіе открываетъ свой сокровенный смыслъ, съ явленія совлекается обманчивый покровъ. Прозрачная, мистически-нѣжная музыка «Парсифаля», пріобщая душу слушателя къ Гралю, великому таинству любви и искупленія, открываетъ истиннаго героя драмы—витающій гдѣ-то высоко надъ сценою образъ Спасителя. Въ оркестрѣ все время слышится Его голосъ, прощающій и благословляющій, музыка превращаетъ сценическое дѣйствіе въ божественную мистерію искупленія міра.

* * *

Шопенгауэровская теорія музыки, въ которой Вагнеръ видѣлъ философскую формулу своей художественной интуиціи, лучше всего объясняетъ то значеніе, которое онъ придавалъ музыкѣ. Если «вещь въ себѣ», именуемая душою, дѣйствительно познается въ элементахъ душевной жизни, какъ таковая, а не какъ феноменъ, то вмѣстѣ съ нею познается и уголокъ міра, частью котораго является человѣческая душа. Въ такомъ случаѣ музыку, наиболѣе адекватно выявляющую сознательные и безсознательные элементы душевной жизни, слѣдуетъ считать самымъ близкимъ къ дѣйствительности познаніямъ міра. «Музыка,—говоритъ Шопенгауэръ,—ни въ какомъ случаѣ, подобно другимъ искусствамъ, не снимокъ идей, а снимокъ самой воли, коей объективаціей служатъ и идеи; именно поэтому дѣйствіе музыки настолько же могущественнѣе и проницательнѣе, чѣмъ другихъ искусствъ, ибо тѣ говорятъ только о тѣни, а она о существѣ». Въ музыкѣ находятъ выраженія всѣ явленія природы и особенно феномены человѣческаго хотѣнія. Она раскрываетъ передъ нашимъ внутреннимъ взоромъ всю гармонію и всю дисгармонію міровой жизни, обнажаетъ самую душу вселенной. Въ музыкѣ, и только въ ней одной, открываются многозначительныя тайны жизни, въ ней звучитъ все міровое горе и вся міровая радость; звуки ея—это біеніе мірового сердца. Между міромъ-вселенной

и міромъ музыки Шопенгауэръ находитъ явный параллелизмъ: «на проявляющійся міръ, или природу, и музыку,—говоритъ онъ,—мы можемъ смотрѣть, какъ на два различныхъ проявленія той же вещи». — «Поэтому,— говоритъ онъ далѣе,—міръ можно было бы также назвать *воплощенной музыкой*».

Эти идеи о метафизическомъ значеніи музыки унаслѣдовалъ Вагнеръ. Геній-мыслитель и геній-художникъ выразили одну и ту же мысль, каждый на своемъ языкѣ. Все, что Шопенгауэръ говоритъ о музыкѣ отвлеченными словами, выразилъ Вагнеръ живыми звуками. Шопенгауэръ требовалъ, чтобы философія стала музыкой,—Вагнеръ сдѣлалъ музыку философіей вселенной. Для Вагнера вся природа звучала какой-то мистической гармоніей; онъ подслушалъ таинственую космическую мелодію, сковалъ неуловимую музыку стихій стальными цѣпями мелодики и ритма, и показалъ намъ, какъ звучитъ этотъ воплотившійся въ звукахъ космосъ. Въ бушеваніи грозы онъ услышалъ воинственный кличъ валькирій, въ раскатахъ грома—гнѣвный голосъ Вотана; онъ разгадалъ чарующую тайну пламени и воплотилъ ее въ несравненной музыкальной картинѣ Заклинанія огня.

Вся природа, весь міръ звучалъ для Вагнера таинственной мелодіей; онъ подслушалъ эту скрытую музыку вещей, событій, человѣческихъ желаній и чувствъ и назвалъ ее лейтъ-мотивомъ, онъ вырвалъ у законовъ природы, у пространственныхъ перспективъ, у зрительныхъ картинъ ихъ музыкальную тайну, разгадалъ языкъ цвѣтовъ и листьевъ, воды и скалъ, огня и волнъ...

Все это онъ назвалъ музыкальной драмой [1]).

* * *

Формальныя требованія, которыя Рихардъ Вагнеръ предъявлялъ къ искусству, вполнѣ соотвѣтствовали его собственному творчеству. Музыкальная драма, родившаяся изъ сліянія высшихъ формъ художественной дѣятельности человѣка, призвана разрѣшить самыя мучительныя загадки

---

[1]) Подробнѣе въ статьѣ «Музыка и Метафизика», въ журналѣ «Музыка» за 1912 г. №№ 75—78.

человѣческаго разума, воплотить въ цѣльныхъ и гермоничныхъ музыкально-поэтическихъ образахъ смутную, недоступную разуму, истину о мірѣ, которая внезапно озаряетъ человѣка въ моменты творчества. Душа художника, воспринявшаго міръ во всей множественности его индивидуальныхъ проявленій, должна снова возсоздать его въ идеальномъ единствѣ высшаго синтеза, именуемаго *красотой*. Въ этомъ синтезѣ міропознанія, который создаетъ каждая эпоха, съ наибольшей полнотой выражается духъ ея, ея безсознательныя стремленія. Античный міръ выразилъ свою трагическую правду въ драматизированномъ миѳѣ; средневѣковая мистика нашла свое полное выраженіе въ устремляющейся къ безплотному спиритуалистическому небу готической архитектурѣ; великій представитель Ренессанса, Леонардо-да-Винчи воплотилъ раздвоенную душу своей эпохи въ загадочной двусмысленности созданныхъ имъ образовъ.

Созданная геніемъ Вагнера новая художественная форма, музыкальная драма, должна была явиться такимъ воплощеніемъ трагической правды современности. Красота новой исторической эпохи, смѣнившей классическій міръ съ его цѣльными и могучими художественными образами, красота, которую смутно и односторонне, сквозь путаницу новыхъ религіозныхъ идей, сознавало христіанское искусство, должна была найти полное и совершенное выраженіе. Новое, углубленное жизнепониманіе, столь-же цѣльное, какъ и вдохновенное язычество, новая, болѣе глубокая правда жизни, которая до сихъ поръ оставалась внѣ искусства, должна была найти для своего воплощенія новую художественную форму, облечься въ живую художественную плоть. Античное искусство при всемъ совершенствѣ и законченности своихъ величавыхъ образовъ, чуждо современному человѣку; трагическая правда его слишкомъ холодна и величаво-равнодушна для міра, познавшаго новое, лучезарно-теплое религіозное ощущеніе. Религіозное искусство среднихъ вѣковъ смутно предчувствовало эту новую гармонію; напрягая всѣ свои силы для предолѣнія языческой красоты, оно устремилось въ другую крайность, въ мертвящій искусство спиритуализмъ. Такъ возникла византійская иконопись, въ которой абсо-

лютный духъ, побѣждающій и презирающій матерію, искалъ воплощенія въ матеріальной-же формѣ. Великая попытка Ренессанса явить новую, духовно-плотскую, христіански-языческую красоту, потерпѣла неудачу; Ренессансъ искалъ и тосковалъ по этой красотѣ, но не умѣя примирить и согласовать ея противоположные элементы, не могъ овладѣть ею вполнѣ и колебался между язычествомъ и христіанствомъ.

Слѣды этой борьбы двухъ историческихъ правдъ, борьбы Олимпа и Голгоѳы, мы находимъ и въ творчествѣ Вагнера. Тангейзеръ еще борется съ чувственной красотой языческой Афродиты во имя скорбной и нѣжной любви христіанской Богоматери; только Парсифаль находитъ новую духовно-плотскую христіанскую правду. При всей своей тоскѣ по чистой духовности Тангейзеръ не въ силахъ преодолѣть отраву чувственныхъ желаній, овладѣвшихъ имъ въ гротѣ Венеры. И папа Урбанъ, который согласно легендѣ XIII вѣка отлучаетъ Тангейзера отъ церкви, только выражаетъ господствующее воззрѣніе эпохи о непримиримости чувственныхъ стремленій и чистой духовности.

Художественное развитіе Вагнера повторяетъ историческій ходъ раскрытія религіозной истины. Отъ борьбы языческаго бога Пана съ страдающимъ христіанскимъ Богомъ, которая такъ ярко воплотилась въ «Тангейзерѣ», черезъ атеистически-оптимистическаго (фейербаховскаго) «Зигфрида» перваго эскиза 1848 года и атеистически-пессимистическаго (шопенгауэровскаго) «Зигфрида» тетралогіи, Вагнеръ приходитъ къ углубленному богопониманію «Парсифаля», въ которомъ слито языческое утвержденіе міра съ христіанскимъ одухотвореніемъ его, христіанскій пессимизмъ съ христіанскимъ-же оптимизмомъ. Въ душѣ Парсифаля дана и преодолѣна драма Тангейзера; искушеніе Кундри открываетъ передъ нимъ всю бездну неосвященной духомъ языческой чувственности («Какъ все трепещетъ и дрожитъ въ грѣховномъ вожделѣніи»...). Но въ «Парсифалѣ» чистая духовность героя освящаетъ и спасаетъ Венеру (Кундри), тогда какъ въ «Тангейзерѣ» одно прикосновеніе чувственности (Тангейзеръ въ гротѣ Венеры) губитъ духъ.

П. М. САДОВСКІЙ ВЪ РОЛИ МЕЛУЗОВА.
«ТАЛАНТЫ И ПОКЛОННИКИ» А. Н. ОСТРОВСКАГО.
ИМПЕРАТОРСКІЙ МОСКОВСКІЙ МАЛЫЙ ТЕАТРЪ.

Музыкальная драма, такъ какъ она создавалась отъ «Моряка Скитальца» до «Тристана и Изольды», была только осуществленіемъ новой художественной формы. Оправданіемъ этихъ геніальныхъ исканій, той внутренней красотой, въ которой Вагнеръ, сквозь всѣ туманы своихъ увлеченій Фейербахомъ и Шопенгауэромъ, прозрѣвалъ истинное содержаніе своего искусства, былъ «Парсифаль», художественное воплощеніе самаго возвышеннаго религіознаго образа, когда-либо созданнаго человѣчествомъ. Извѣстно, что въ «Тристанѣ и Изольдѣ» Вагнеръ хотѣлъ ввести, какъ драматическій эпизодъ, появленіе Парсифаля; уже въ «Лоэнгринѣ» надъ сценою витаетъ образъ «простеца съ чистымъ сердцемъ»; музыка «Лоэнгрина» есть неясное предчувствіе мистическихъ мелодій царства Граля. Враждебный ко всѣмъ существующимъ религіямъ, съ неумолимой послѣдовательностью критикующій историческое воплощеніе христіанства, Вагнеръ сохранилъ во всѣхъ своихъ исканіяхъ и выявилъ въ «Парсифалѣ» съ необычайной художественной силой чистый и возвышенный образъ Христа. Выборъ между Буддою (эскизъ буддійской драмы «Побѣдители» 1856 г.) и Христомъ, какъ незримымъ героемъ драмы, былъ, несмотря на всѣ колебанія Вагнера, предрѣшенъ его духовнымъ развитіемъ. Какъ ни близко къ буддизму настроеніе «Тристина и Изольды» съ его Нирваною «Вѣчной Ночи», въ которой растворяется все индивидуальное, какъ ни близокъ къ буддійскому мудрецу Гансъ Саксъ, познавшій «суету суетъ и всяческую суету» жизни, какъ ни близка, наконецъ, къ Нирванѣ шопенгауэровскан метафизика Воли, которую Вагнеръ воплотилъ въ художественныхъ образахъ «Кольца Нибелунга»—живое мистическое чувство Вагнера не позволило ему принять ученіе о Нирванѣ, въ которомъ весь эмпирическій міръ является только обманнымъ призракомъ, соннымъ видѣніемъ человѣческихъ чувствъ. Его дѣятельная натура не могла примириться съ буддійскимъ отрицаніемъ смысла практической дѣятельности человѣка; ему нуженъ былъ мостъ, перекинутый изъ міра явленій въ міръ вѣчности, нуженъ былъ твердый, несомнѣнный постулатъ дѣятельности, перспектива живого творчества. Двѣ половины міра, раздѣленныя

въ буддизмѣ бездонной пропастью: міръ причинности, которому не присуща ни одна черта свободы, и Нирвана, царство тишины и вѣчнаго покоя, сливаются только въ христіанской идеѣ *воплощенія* абсолютнаго начала въ мірѣ пестрыхъ переходящихъ формъ, идеѣ, оправдывающей мистическое чувство человѣка и дающей глубокій смыслъ его практической дѣятельности. Ни въ язычествѣ фейербаховскаго періода, ни въ пессимизмѣ шопенгауэровскаго Вагнеръ не могъ найти послѣдней, всеразрѣшающей правды; въ первомъ онъ долженъ былъ отречься отъ глубоко заложенныхъ въ немъ метафизическихъ стремленій, во вторыхъ—отъ освященія «міра сего», къ которому въ равной мѣрѣ тяготѣла его дѣятельная природа. Въ тяжелые годы изгнанія, когда практическая дѣятельность была для него насильственно закрыта, онъ могъ еще внутренно мириться съ бездѣятельнымъ ученіемъ Шопенгауэра; когда-же, послѣ осуществленія въ Байрейтѣ завѣтной мечты всей жизни, ему открылось широкое поле плодотворной реформаторской дѣятельности, онъ долженъ былъ съ внутренней необходимостью прійти къ послѣдней, всеосвящающей правдѣ «Парсифаля».

Послѣдняя драма Вагнера раскрыла во всей глубинѣ истинное содержаніе его творчества и въ то-же время истинное назначеніе искусства. Безсильный лозунгъ эстетизма: «искусство для искусства», лозунгъ людей, которымъ нечѣмъ наполнить художественную форму и которые, вслѣдствіе этого, гипостазируютъ ее, Вагнеръ замѣнилъ другой, болѣе возвышенной, формулой. Искусство должно быть средствомъ воплощенія добытой художникомъ въ моменты творческаго откровенія истины о мірѣ—такова эта новая формула вагнеровской эстетики. Творчество художника есть высшее откровеніе міра въ Красотѣ; то, что здѣсь постигается, есть послѣдній предѣлъ всякаго познанія, метафизическаго и религіознаго. Поскольку можетъ быть рѣчь о живомъ творчествѣ, религіозный опытъ, метафизическое постиженіе и внезапныя ирраціональныя откровенія искусства различаются не по существу, а лишь по способу своего проявленія; религіозныя символы-догматы, метафизическая «поэзія понятій» («Begriffsdichtung») и художественные образы являются средствами воплощенія

единаго по существу внутренняго творческаго откровенія, раскрытіемъ недоступной разуму мистической первоосновы жизни. Такимъ образомъ, воплощая интуитивное познаніе міра, какъ *абсолютнаго Я, Воли*, *Безсознательнаго,* въ метафизическія понятія, создали свои системы Фихте, Шопенгауэръ, Гартманъ; такъ родилось изъ познанія міра, какъ раскрытія Логоса, христіанство, изъ познанія призрачности явленій—буддизмъ.

Если принять слово «религія» въ широкомъ значеніи, какое придаетъ ему Максъ Мюллеръ: «религія есть способность духа, которая, независимо, или даже вопреки чувствамъ и разуму, дѣлаетъ человѣка способнымъ *постигнуть безконечное*», тогда за всякимъ истиннымъ искусствомъ слѣдуетъ признать глубоко религіозный характеръ. «Постиженіе безконечнаго», или, что то же, мистической истины о связи личнаго и безличнаго началъ, конечнаго и безконечнаго, дано одинаково въ религіозномъ опытѣ, какъ и въ художественной интуиціи, въ Истинѣ и въ Красотѣ; въ искусствѣ эта истина облекается въ живую плоть художественныхъ образовъ, которые дѣлаютъ ее доступной и разуму, и чувствамъ. Такимъ образомъ искусство сливается съ религіей, становится живымъ ея воплощеніемъ, самой чистой и свободной отъ мертвящей догматики передачей «постиженія безконечнаго», религіознаго опыта. Нѣтъ не религіознаго искусства, зато есть сколько угодно *нехудожественныхъ религій*: это всѣ тѣ религіи, въ которыхъ потухла воспламенившая ихъ творческая искра, религіи, въ которыхъ непосредственный религіозный опытъ, «способность постиженія безконечнаго», замѣненъ слѣпой вѣрой въ кучу давно разбитыхъ исторической и философской критикой отвлеченныхъ догматовъ.

Подобное искусство, сливающееся и почти поглощающее религію, создала античная Греція. Греческая трагедія явилась возвышеннымъ художественнымъ воплощеніемъ религіозныхъ идей эллинскаго народа, его представленій о богахъ и о борьбѣ конечнаго, личнаго человѣческаго начала съ безконечнымъ и безличнымъ рокомъ. Представленіе трагедій, происходившее во времена Великихъ Діонисій, было въ Греціи священнымъ

государственнымъ дѣломъ, не уступавшій по своей важности церемоніи офиціальнаго культа. Въ театрѣ, на священной землѣ Діониса, трагическіе актеры и зрители считались, какъ въ храмѣ, подъ защитой бога; къ участію въ празднествѣ Діониса-Освободителя допускались даже преступники. Родившаяся изъ религіозной пѣсни траговъ, диѳирамба, трагедія за все время своего расцвѣта сохранила возвышенный религіозный характеръ и глубокую внутреннюю связь съ породившимъ ее «вакхическимъ» религіознымъ экстазомъ.

Такимъ откровеніемъ міра въ Красотѣ, реализаціей «постиженія безконечнаго» въ художественныхъ образахъ должна явиться и музыкальная драма. Возрожденная геніемъ Вагнера въ новой художественной формѣ, трагедія должна воплотить основныя религіозныя воззрѣнія современнаго человѣчества, повѣствовать о судьбахъ и конечномъ предназначеніи человѣка въ свѣтѣ новаго богосознанія. Творчество художника, пришедшаго въ интимную близость съ мистической тайной міра, должно быть проникнуто религіознымъ настроеніемъ, ибо на грани личнаго и безличнаго началъ, тамъ, гдѣ прозябаютъ мистическіе ростки міра, внутреннему взору его открывается подавляющая картина, передъ которой смиряются надменныя демоническія притязанія личности. Если основной задачей религіи является раскрытіе и реализація идеи Божества, то самое дѣйствительное средство къ этому даетъ искусство. Не религіозная діалетика приближаетъ человѣка къ религіозному постиженію міра, и еще менѣе безкрылыя попытки трезваго умозрѣнія, которое складываетъ оружіе на порогѣ храма тайнъ: только при содѣйствіи искусства можетъ быть воплощено однажды данное религіозное откровеніе. Религіозный культъ, то-есть реализація внутренняго «постиженія безконечнаго», есть художественное произведеніе; поэзія, музыка, пластика и живопись одни только и воплощаютъ эту религіозную истину. Произведенія генія, какъ: Кёльнскій Соборъ, Соборъ Парижской Богоматери несравненно глубже передаютъ средневѣковую мистику, нежели запутанная діалектика схоластовъ: въ одной ораторіи Баха больше непосредственнаго религіознаго пережи-

ванія, нежели во всей современной теологіи. Эти произведенія искусства— самая чистая и возвышенная религія, ибо въ нихъ полнѣе и глубже раскрывается религіозное настроеніе генія; въ созерцаніи и пріобщеніи къ такимъ произведеніямъ человѣкъ интимнѣе и полнѣе сливается съ безличнымъ началомъ Божества, нежели въ подчиненіи раціонализированной религіозной символикѣ, въ буквальномъ принятіи догматовъ, противъ которыхъ возстаетъ его разумъ. Какое реальное содержаніе можетъ вложить разумъ въ слова Евангелія: «И когда они ѣли, Іисусъ взялъ хлѣбъ и благословивъ преломилъ и, раздавая ученикамъ, сказалъ; пріимите и ядите: *сіе есть Тѣло Мое*»? Возникшій отсюда догматъ пресуществленія является для разума пустымъ, безсодержательнымъ понятіемъ. Не въ теологіи, которая обращается къ тому же разуму, а только въ искусствѣ могутъ быть реализованы эти мистическія откровенія религіи. И вѣрующій христіанинъ такъ и мыслитъ этотъ догматъ: не въ понятіяхъ разума, а въ художественныхъ образахъ. Въ самые важные моменты религіозной жизни онъ окруженъ видимыми символами *поэтической легенды* Евангелія: во время причастія передъ его глазами живописное изображеніе Тайной Вечери, Спаситель, окруженный вѣрующими учениками, которые съ благоговѣйнымъ изумленіемъ взираютъ на великое чудо пресуществленія хлѣба и вина; чаша, изъ которой онъ пріобщается, есть символъ Граля, наполненнаго «Кровью новаго завѣта, за многихъ изливаемой, во оставленіе грѣховъ». Въ «Парсифалѣ», въ тотъ моментъ, когда чаша Граля загорается таинственнымъ кровавымъ свѣтомъ и невидимый хоръ поетъ благоговѣйную молитву.

Возьмите Кровь Мою,
Возьмите тѣло Мое
Во имя нашей любви —

въ этотъ моментъ неслыханное, противорѣчащее самымъ основамъ человѣческаго познанія, чудо пресуществленія становится простымъ и яснымъ для самаго скептическаго ума; въ этотъ моментъ христіанская истина становится близкою и дорогою человѣческому сердцу. Только искусство

можетъ безъ внутреннихъ противорѣчій воплотить религіозную истину; эта *художественная религія* пріобщаетъ человѣка къ мистической первоосновѣ міра не системою мертвыхъ догмъ, а свободнымъ полетомъ творческой интуиціи.

Таково соотношеніе религіи и искусства. Внѣ искусства нѣтъ и не можетъ быть религіи, остается одна теологія. Божественное видѣніе, неуловимая религіозная мечта человѣчества воплощается не въ отвлеченныхъ представленіяхъ теологіи, а въ художественныхъ образахъ поэзіи, живописи, скульптуры, архитектуры и музыки. Ветхій Завѣтъ и Евангеліе являются, въ этомъ смыслѣ, высоко художественными произведеніями; поэтическіе образы этихъ проникновенныхъ книгъ служатъ самымъ совершеннымъ выраженіемъ религіознаго опыта іудейскаго народа. Подобно тому, какъ античная трагедія явилась художественной реализаціей вѣры эллиновъ, такъ и въ христіанствѣ, религіозная живопись Италіи, произведенія поэзіи, какъ «Божественная Комедія», готическая архитектура, музыка Баха—но не средневѣковая схоластика съ ея безконечными распрями номинализма и реализма, съ ея двусмысленнымъ ученіемъ «о двойной истинѣ», не религіозная діалектика способствовала утвержденію религіознаго чувства. Отсутствіе живого и непосредственнаго религіознаго опыта легко можетъ сдѣлать религію догматической, то-есть мертвой; искусство всегда остается свободнымъ и вдохновеннымъ. Религія только однажды рождается въ душѣ религіознаго творца; искуство-же есть вѣчное-живое творчество, безпрерывное «*рожденіе въ красотѣ*». Вотъ почему, въ одной симфоніи Бетховена, въ одной ораторіи Баха больше религіознаго паѳоса, больше молитвеннаго краснорѣчія, нежели въ застывшей, холодно-разсудочной религіозности современнаго христіанства.

Музыка, это метафизическое искусство по преимуществу, какъ бы свыше предназначена къ раскрытію внутренней сущности христіанства. Религіозное «постиженіе безконечнаго», ощущеніе живой связи съ мистической первоосновой бытія находитъ въ ней самое непосредственное и глубокое выраженіе. Странно волнующіе звуки ея какъ-бы доносятъ до

насъ отдаленное эхо міра гармоніи и славы,—«царствія не отъ міра сего», куда звалъ человѣчество Спаситель міра. Отвѣчая неясному стремленію человѣка, она разрѣшаетъ мучительныя эмпирическія дисгармоніи въ радостныя, искупляющія «во злѣ лежащій міръ», послѣднія гармоніи. Самосознаніе личности, заглянувшей въ жуткую бездну сверхличнаго,—христіанское *смиреніе*, и робкая надежда сердца на конечное пріобщеніе къ міру абсолютнаго бытія—христіанское *упованіе* находятъ въ музыкѣ высшее выраженіе. Гармонія ея—это мистическій призывъ въ «царствіе не отъ міра сего», озаренное необыкновеннымъ свѣтомъ, полное ясной молитвенной радости и красоты.

Эти отголоски небесной музыки уловилъ Рихардъ Вагнеръ. Все, что звучало въ его душѣ, какъ таинственный призывъ, какъ радостное предчувствіе пріобщенія къ единому міровому началу, всю свою великую любовь къ страдающему и жаждующему искупленія міру, воплотилъ онъ въ послѣдней мистеріи, въ лебединой пѣснѣ своего творчества. Музыка «Парсифаля», умиротворяющая сердце какимъ-то высшимъ радостнымъ спокойствіемъ, возноситъ слушателя изъ «царства Дня» съ его горечью и страданіемъ, на вершину Монсальвата; въ неуловимо нѣжныхъ гармоніяхъ Граля слышатся отголоски торжественнаго аккорда послѣдней, всеразрѣшающей міровой гармоніи, раскрывается великое таинство любви и прощенія. Образъ Парсифаля, «простеца съ чистымъ сердцемъ, въ страданіи обрѣвшаго мудрость», который возобновилъ подвигъ искупленія и снова возвелъ на престолъ забытаго человѣчествомъ страдающаго Бога, принадлежитъ къ самымъ возвышеннымъ созданіямъ христіанскаго искусства.

Въ «Лоэнгринѣ», въ «Тангейзерѣ», въ эскизѣ 1849 г. «Іисусъ Назарянинъ», въ «Тристанѣ и Изольдѣ» надъ Вагнеромъ виталъ уже образъ Бога дѣйственной любви. Въ какомъ-то творческомъ экстазѣ подслушалъ онъ въ своей душѣ вздохъ глубочайшей жалости, который нѣкогда прозвучалъ съ креста Голгоѳы; этотъ вздохъ любви и прощенія изобразилъ онъ съ неслыханной силой въ музыкальныхъ и драматическихъ образахъ. Кто слышалъ увертюру «Парсифаля», вводящую насъ въ святилище Граля,

тотъ можетъ судить, насколько удалось Вагнеру выразить въ музыкѣ то, что звучало въ его душѣ.

* * *

Значеніе, которое Рихардъ Вагнеръ придавалъ искусству, опредѣляетъ великую роль театра. Если задача искусства заключается въ воплощеніи самыхъ возвышенныхъ—религіозныхъ—идеаловъ народа, то изъ мѣста развлеченія скучающей публики театръ превращается въ храмъ. Вагнеръ мечталъ о возрожденіи высокихъ традицій античной трагедіи, о томъ, чтобы вернуть театру значеніе «художественнаго богослуженія», и въ этой, почти несбыточной, мечтѣ цѣликомъ отразилось его религіозное отношеніе къ искусству.

Требованіе это является вполнѣ естественнымъ слѣдствіемъ его высокой оцѣнки искусства. Признавая, что художественное творчество, не менѣе чисто-религіознаго, раскрываетъ недоступныя разуму истины высшаго порядка, мы отводимъ ему громадное значеніе въ постиженіе міра. Пріобщеніе къ интуиціи художника, который въ внезапномъ творческомъ прозрѣніи касается мистической тайны «міровъ иныхъ» ощущаетъ Божество, должно вызвать въ душѣ пріобщившагося такія-же эмоціи, какими сопровождался актъ творчества. Искусство есть живой, хотя и не понятный разуму языкъ, на которомъ говоритъ безсознательное души художника; *быть художникомъ*—это, въ сущности, только то и значитъ, что умѣть выразить на этомъ гибкомъ языкѣ то, что дремлетъ въ душѣ всякаго человѣка. «Поэтъ—зеркало человѣчества и доводитъ до его сознанія то, что оно чувствуетъ и дѣлаетъ», говоритъ Шопенгауэръ. Въ открытой художникомъ тайнѣ безсознательнаго мы узнаемъ нашу собственную душу; онъ только раздуваетъ тлѣющую въ каждой душѣ искру божественнаго огня—Красоты, и показываетъ намъ озаренный этимъ свѣтомъ міръ, такимъ, какимъ увидѣлъ его онъ въ моментъ творчества. Экстазъ, въ которомъ творитъ художникъ, охватываетъ душу созерцающаго его твореніе, невидимыя и неуловимыя нити связываютъ толпу и творца воедино, заставляютъ самаго обыденнаго человѣка пережить мгновеніе творческаго

В. А. САШИНЪ И Н. М. ПАДАРИНЪ ВЪ РОЛЯХЪ МИГАЕВА И ГРОМИЛОВА.
«ТАЛАНТЫ И ПОКЛОННИКИ» А. Н. ОСТРОВСКАГО.
ИМПЕРАТОРСКІЙ МОСКОВСКІЙ МАЛЫЙ ТЕАТРЪ.

откровенія. На этомъ покоится магическое дѣйствіе музыки Бетховена, звуки которой въ какомъ-то молитвенномъ умиленіи ловитъ толпа самыхъ пошлыхъ слушателей. Быть можетъ, черезъ часъ только они вернутся къ своимъ мелкимъ и жалкимъ жизненнымъ дѣламъ, но въ этотъ единственный моментъ ихъ охватилъ священный экстазъ, уничтожившій всѣ грани между ними и величайшимъ геніемъ-творцомъ. Не сознавая того сами, они становятся участниками возвышеннаго служенія Божеству, которое называется искусствомъ, сливаются въ благоговѣйномъ восторгѣ съ личностью творца и черезъ это—съ безличнымъ началомъ міра, въ которомъ эта личность растворяется въ моменты творческаго экстаза. Созерцаніе или воспріятіе художественнаго произведенія становится общимъ дѣломъ творца и толпы и это общее дѣло есть *религіозное дѣйство*, экстатическое пріобщеніе человѣка къ Богу.

Греческія мистеріи, въ которыхъ художественные и религіозные элементы были нераздѣльно слиты, давали участникамъ живое ощущеніе связи съ стихіей Божества. Въ моменты религіознаго экстаза толпа, охваченная священнымъ безуміемъ Діониса, чувствовала непосредственную близость бога. Даже тотъ, кто неспособенъ къ созерцанію Бога въ мірѣ, и тотъ, пріобщаясь къ искусству, пріобщается, черезъ художника-творца, къ нуменальнымъ корнямъ его—къ Божеству. Подобно римскому жрецу, художникъ становится *Понтифексомъ*, «дѣятелемъ моста» между человѣкомъ и Божествомъ.

«Парсифаль» явился такимъ религіознымъ дѣйствомъ. Созерцая эти образы, окутанные какой-то неземной мечтательностью; слушая эту музыку, въ каждомъ звукѣ которой чудится вздохъ любви и сожалѣнія, который нѣкогда раздался на Голгоѳѣ, зритель проникается чувствомъ непосредственной близости, реальнаго присутствія Божества. Открывая внутреннюю сущность христіанской религіи, освобожденную отъ всѣхъ историческихъ паденій и заблужденій, «Парсифаль» съ непреодолимой силой захватываетъ душу участниковъ этого сценическаго таинства, этой новой мистеріи распятаго діониса.

Если задачей религіознаго творчества является «постиженіе безконечнаго» и реализація его въ сердцахъ людей и черезъ это въ практической жизни, то теперь, когда человѣчество почти совсѣмъ утратило вѣру, осуществить эту задачу только можетъ одно искусство. Въ Красотѣ, и только въ ней одной, открывается для современнаго человѣка Истина. Человѣкъ можетъ совершенно заглушить въ себѣ потребность въ религіи; религіозный опытъ все болѣе исчезаетъ изъ переживаній современной души: только безъ искусства не проживетъ человѣчество ни одного часа, не одичавъ окончательно, не вернувшись къ первобытному звѣроподобному состоянію. Это и означаетъ загадочное пророчество Достоевскаго: Красота спасетъ міръ.

Только искусство можетъ реализировать внутреннее «постиженіе безконечнаго»; такая *художественная* религія сильнѣе самой сильной религіозной діалектики, съ такой религіей не можетъ бороться человѣческій разумъ. Въ ней больше настоящей близости Божества, нежели во многихъ изъ тѣхъ, что исповѣдуются въ храмахъ; въ ней человѣческая душа полнѣе сливается съ божественнымъ началомъ міра. Эта религія человѣческаго сердца никогда не станетъ догматической, не утратитъ вдохновляющей ее искры божественнаго огня.

Если человѣкъ способенъ въ безмолвной молитвѣ склоняться передъ Рафаэлевой Мадонной, если «Божественная Комедія» волнуетъ въ немъ невѣдомыя чувства, если Соборъ Парижской Богоматери будитъ въ немъ затаенные порывы къ небу, то музыка «Парсифаля» срываетъ съ его души послѣдніе покровы, вырываетъ изъ груди горячее человѣческое сердце и каждымъ звукомъ своимъ заставляетъ его трепетать какими-то новыми чувствами, возноситъ на какія-то невѣдомыя вершины, показываетъ какія-то ослѣпительныя нездѣшнія возможности. Для такого искусства, для искусства, граничащаго съ мистическимъ чудомъ, нуженъ храмъ, ибо онъ уноситъ человѣка отъ всего обыденнаго, освобождаетъ его душу отъ всѣхъ цѣпей и возноситъ на головокружительную высоту религіознаго экстаза.

М. М. КЛИМОВЪ ВЪ РОЛИ ВЕЛИКАТОВА.
«ТАЛАНТЫ И ПОКЛОННИКИ» А. Н. ОСТРОВСКАГО.
ИМПЕРАТОРСКІЙ МОСКОВСКІЙ МАЛЫЙ ТЕАТРЪ.

Такимъ храмомъ, посвященнымъ «невѣдомому богу» искусства, долженъ былъ явиться Байрейтъ.

* * *

Чтобъ хоть нѣсколько приблизиться къ пониманію той задачи, которую Вагнеръ возлагалъ на свое байрейтское предпріятіе, слѣдуетъ вспомнить, какое значеніе придавалъ онъ театру. Для Вагнера театръ не былъ мѣстомъ развлеченія и отдыха отъ повседневныхъ работъ, какимъ является онъ для большинства публики; это былъ храмъ, воздвигнутый человѣчествомъ «невѣдомому богу» искусства,—храмъ, въ которомъ не должно быть мѣста расчетамъ на низменные инстинкты толпы. Вагнеръ часто и настойчиво указывалъ на античный театръ, какъ на образецъ, по которому должны быть преобразованы современныя сценическія условія. Такой характеръ долженъ быть сохраненъ и за современнымъ театромъ. Изъ средства увеселенія скучающей публики онъ долженъ стать самоцѣлью. «Возможно ли,—спрашиваетъ Вагнеръ,—чтобы создавшаяся черезъ возрожденіе искусства новая жизнь породила театръ, который бы такъ же соотвѣтствовалъ внутреннимъ мотивамъ новой культуры, какъ греческій театръ—греческой религіи?»

Эту «новую культуру», которая ищетъ воплощенія въ новомъ искусствѣ, въ «искусствѣ будущаго», Вагнеръ сознавалъ въ себѣ и въ небольшомъ кружкѣ друзей, которыхъ Фридрихъ Ницше такъ мѣтко назвалъ «несвоевременными людьми». Она рождалась въ стремленіяхъ немногихъ выдающихся современниковъ Вагнера: мыслителей, какъ Фридрихъ Ницше, Генрихъ фонъ-Штейнъ, музыкантовъ, какъ Листъ, Бюловъ, Рихтеръ, художниковъ, какъ Ленбахъ. Задачей ихъ жизни было спасеніе германскаго идеализма отъ нахлынувшаго со всѣхъ сторонъ духа спекуляціи и наживы и созданіе «великой Германіи», той Германіи, которая узнавала себя нѣкогда въ твореніяхъ Себастіана Баха, Моцарта, Бетховена, Шиллера и Гёте. Эта «Германія» жила въ душѣ Вагнера и воплотилась въ его творчествѣ, возродившемъ сказочно-прекрасный міръ германскаго эпоса и самыя возвышенныя традиціи германскаго искусства.

Вагнеръ всю жизнь мечталъ объ этой новой культурѣ. Ничто, казалось, не давало ему основанія вѣрить въ улучшеніе общества. Вагнеръ не могъ не понимать, что только религіозное возрожденіе можетъ создать нужную ему публику, и горячо вѣрилъ въ это грядущее обновленіе человѣчества. Его ученіе о возрожденіи, смѣсь наивной соціологіи и глубокихъ философскихъ идей, было лишь теоретическимъ оправданіемъ этой неистребимой вѣры въ человѣка.

Если вагнеровское искусство нуждалось въ публикѣ, которую могло дать только новое, перерожденное человѣчество, то и человѣчество для своего возрожденія нуждалось въ его искусствѣ. Глубина и религіозность его твореній должны были волновать самыя глубокія настроенія, все, что есть въ душѣ космическаго и вѣчнаго. Въ явленіи повседневной жизни они должны были внести новый смыслъ и незамѣтно пріобщить ихъ къ таинственному міровому началу. Помогая людямъ понять сокровенный смыслъ міровой трагедіи, творенія искусства создаютъ эту новую культуру преображеннаго человѣчества.

Все предшествовавшее творчество Вагнера: страстное исканіе новой художественной формы, осуществленіе мечты объ идеальномъ театрѣ, моральныя и эстетическія требованія, предъявляемыя имъ міру—все это было безсознательное стремленіе расчистить путь, подготовить человѣчество къ новому, небывалому еще творенію, все это были предварительныя работы къ «Парсифалю». Въ самомъ дѣлѣ, если бы Вагнеръ не создалъ своего послѣдняго творенія, вся предшествовавшая дѣятельность его представилась бы героическимъ стремленіямъ, не соотвѣтствующимъ достигнутой цѣли, массой непроизводительно затраченнаго труда. Только въ «Парсифалѣ» оправдывается все дѣло жизни Вагнера, только въ «Парсифалѣ» окончательно раскрывается смыслъ Байрейта.

Публика, не знающая истиннаго характера Байрейтскаго предпріятія, претендуетъ на то, что Вагнеръ закрѣпилъ право постановки «Парсифаля» за Байрейтомъ. Нерѣдко можно услышать и такое мнѣніе: монополія постановки «Парсифаля» нужна Байрейту и Вагнерамъ, какъ источникъ

дохода. Эту «оперу» можно прекрасно поставить на любой оперной сценѣ, какъ поставили ее въ Нью-Іоркѣ. Въ дѣйствительности, дѣло обстоитъ иначе. Не «Парсифаль» нуженъ Байрейту, но Байрейтъ абсолютно необходимъ «Парсифалю». Вагнеръ предоставилъ право постановки «Кольца Нибелунга», «Тристана и Изольды» и остальныхъ своихъ музыкальныхъ драмъ и другимъ сценамъ, но это вынужденное согласіе было продиктовано исключительно матеріальной нуждой.

Можно ли требовать отъ художника, всю жизнь искавшаго возможности идеальнаго сценическаго воплощенія, чтобы онъ выставилъ на торжище самое глубокое и интимное свое твореніе? Могъ ли Вагнеръ вѣрить, что его не изуродуютъ, не сдѣлаютъ посмѣшищемъ въ театрѣ, гдѣ вчера шла банальная опера Мейербера, а завтра поставятъ фривольную оперетку? Вся практика его, какъ дирижера, весь его авторскій опытъ наглядно рисовали ему, что сдѣлаютъ съ его твореніемъ оперные режиссеры, прислушивающіеся къ голосу публики, которая приходитъ въ театръ за развлеченіемъ и только за развлеченіемъ. Далеко еще то «Государство будущаго», въ которомъ художникъ, а не публика, будетъ законодателемъ искусства,—или же толпа доростетъ до своихъ геніевъ. Такъ было въ Греціи, въ эпоху расцвѣта эллинскаго искусства, когда трагиковъ присуждали къ штрафу за нарушеніе законовъ эстетики. Современному культурному человѣку чуждъ эстетическій ригоризмъ; мы не понимаемъ, что оскорбленіе художественнаго вкуса есть *преступленіе*, столь же тяжкое, какъ и оскорбленіе нравственнаго чувства. Къ какой же карѣ слѣдуетъ приговорить режиссеровъ оперныхъ театровъ за большинство постановокъ вагнеровскихъ драмъ? Достаточно послушать «Кольцо Нибелунга» въ Grand opéra, чтобы вполнѣ понять отчаяніе Вагнера: «Лучше не имѣть никакого театра, чѣмъ имѣть плохой»!

Но пускай современный «культурный человѣкъ» ни во что не ставитъ оскорбленіе чувства красоты, пускай онъ не доросъ еще до того сознанія, которое такъ прекрасно выразилъ Шиллеръ словами: «Was wir als Schönheit hier empfinden, wird einst als Wahrheit uns entgegengeh'n»—все же есть

еще область, въ которой нарушеніе законовъ самаго строгаго стиля оскорбляетъ даже заросшаго густою шерстью «культурнаго человѣка». Эта область--религіозное чувство, такъ сказать, *религіозная эстетика*. Въ «Парсифалѣ», который, правда, въ видѣ упрека, называютъ «католической мессой», мельчайшая шероховатость нарушаетъ строгій стиль, является не оскорбленіемъ художественнаго вкуса, а профанаціей религіознаго чувства. Даже Ницше, такъ злобно издѣвавшійся надъ христіанствомъ, не простившій Вагнеру его «Парсифаля», почти въ восторженныхъ выраженіяхъ описываетъ эту музыку.

Въ самомъ характерѣ этой драмы лежитъ необходимость совершенно особой постановки. Идеи и образы ея такъ благородны и неуловимо-нѣжны, что только въ совершенно особой обстановкѣ, въ нарочно-созданныхъ условіяхъ, они могутъ не оскорбить религіозное чувство вѣрующаго; ничего нѣтъ легче, какъ сдѣлать «Парсифаль» чудовищной профанаціей христіанства.

Есть искренніе поклонники вагнеровскаго искусства, которые не идутъ за Вагнеромъ дальше «Нюрнбергскихъ Мейстерзингеровъ» и «Тристана и Изольды». Къ числу ихъ принадлежалъ, какъ извѣстно, и восторженный апологетъ Вагнера, Фридрихъ Ницше. Но не принять «Парсифаля», и къ тому же, не только какъ музыкальную драму, но и какъ *сценическое таинство*, это значитъ цѣликомъ отвергнуть все дѣло жизни Вагнера. Ибо революція его въ искусствѣ имѣетъ не одно только формально-эстетическое значеніе; то, къ чему онъ стремился, создавая свои вдохновенныя творенія, лежало далеко за предѣлами искусства, какъ такового. Музыкальная драма была для него не самоцѣлью, а только средствомъ къ достиженію иныхъ, болѣе высокихъ, цѣлей.

Байрейтъ не былъ для Вагнера только рамой, въ которой онъ хотѣлъ показать міру свои творенія, потому что *некому* еще было показывать ихъ. Байрейтскія торжества и теперь не имѣютъ настоящей публики, ибо для великаго событія требуется величіе не только виновника его, но и тѣхъ, кто его переживаетъ. Его нужно было создать, это поколѣніе

«несвоевременныхъ людей», которые умѣли бы переживать твореніе искусства, какъ великое событіе, и эту задачу долженъ былъ взять на себя Байрейтъ.

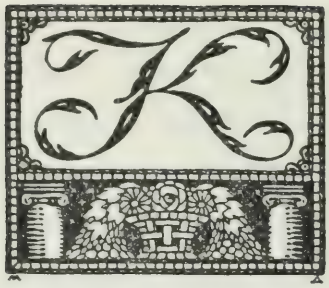
Идея Байрейта полнѣе всего раскрылась въ мечтахъ Вагнера, а не въ ихъ реальномъ осуществленіи; меньше всего можно судить о ней по тому характеру, который придали ей люди, принявшіе художественное наслѣдіе Вагнера. Пускай байрейтскія представленія неизмѣримо выше обычныхъ оперныхъ, — безъ Вагнера они мало отличаются по существу отъ того «театра», отъ котораго самъ Вагнеръ такъ страстно мечталъ освободить искусство. Никогда они не создадутъ того религіознаго настроенія, настроенія молитвы, которое, по замыслу его, было цѣлью сценическаго представленія. Такое представленіе можетъ явиться лишь какъ раскрытіе великой художественной воли, какъ проявленіе живого творческаго духа.

Этотъ *духъ Байрейта* умеръ 13 февраля 1883 года.

ПОСЛѢДНІЙ КНЯЗЬ ТЮФЯКИНЪ.

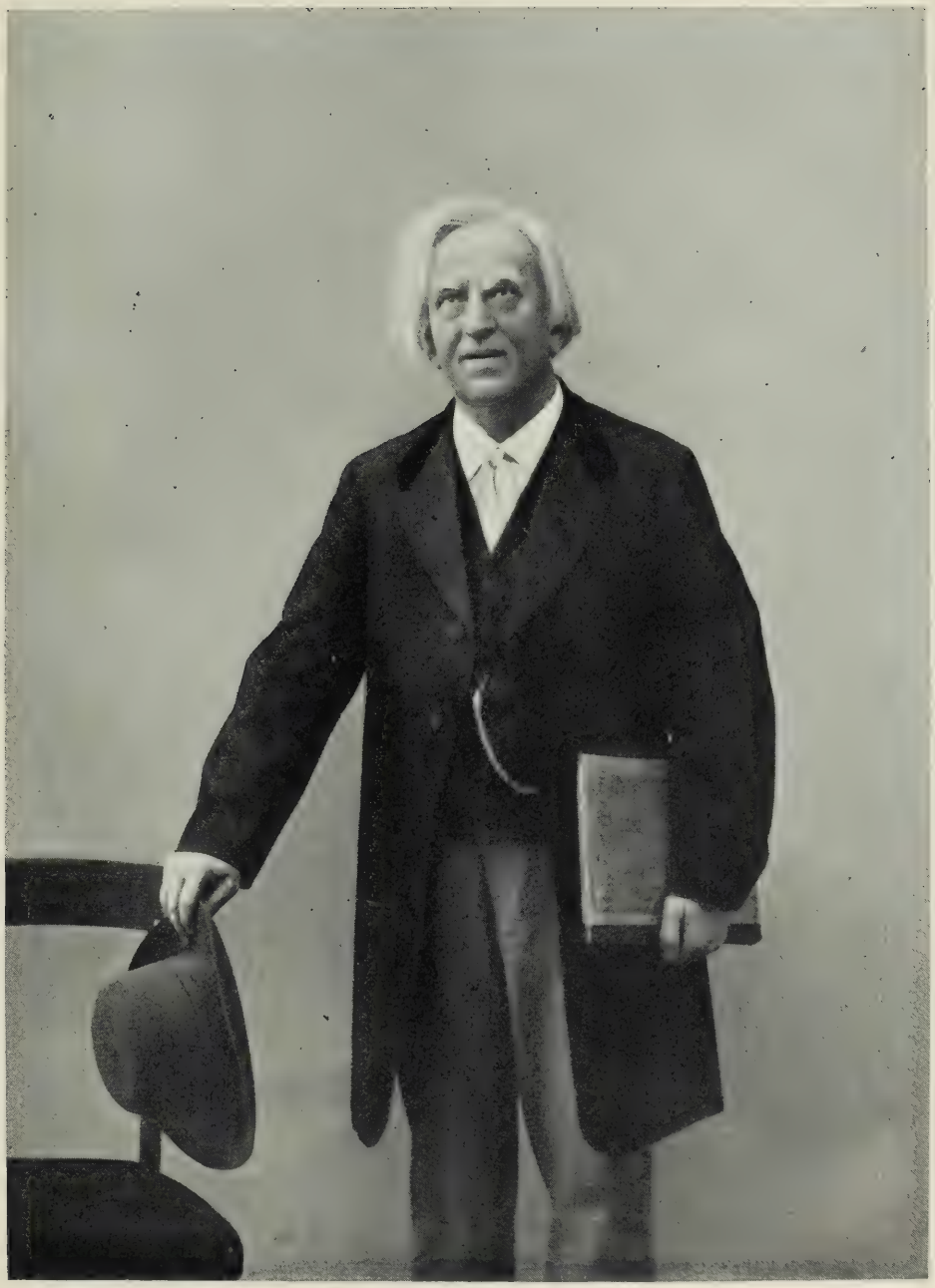
(Театральный силуэтъ).

П. А. РОССІЕВА.



НЯЗЬ Петръ Ивановичъ родился въ 1769 году. Про отца его можно сказать, что князь Иванъ Тюфякинъ былъ камеръ-юнкеръ двора Екатерины II, про мать же, состоявшую въ родствѣ съ княземъ Долгорукимъ-Крымскимъ и графомъ Александромъ Романовичемъ Брюсомъ, можно сказать немного болѣе, на основаніи письма императрицы къ князю М. Н. Волконскому отъ 4-го августа 1776 года. Екатерина писала, что «сама она (княгиня Марья Тюфякина) просила, не будучи въ состояніи управлять своимъ имѣніемъ, чтобъ опредѣлить къ оному опекуновъ, и сама же, вопреки того, въ другомъ прошеніи изъясняетъ, что первое у нея было вынуждено. Войдите въ содержаніе оныхъ и изслѣдуйте противъ того ея книгини Тюфякиной поведеніе. Ежели въ самомъ дѣлѣ найдется, что она въ умѣ помѣшана и что ея поступки развращаютъ благонравіе, въ такомъ случаѣ, дабы тѣмъ не быть въ позоръ и въ соблазнъ обществу, объявите вы наше повелѣніе сенату, чтобъ отъ онаго опредѣлены были ко управленію ея имѣніемъ опекуны, которые бы всякую пользу онаго предохранили, не допуская до разоренія по вреднымъ иногда прихотямъ распутно живущей; чтобъ изъ доходовъ онаго давано было ей пристойное содержаніе, такъ какъ и сыну ея, остающемуся на воспитаніи и на рукахъ отцовскихъ, и чтобъ сіи же опекуны взяли попеченіе и о томъ, чтобъ она, княгиня Тюфякина, благопристойности ради сама избрала себѣ жить въ домѣ у котораго либо изъ своихъ родственниковъ».

Кто ее знаетъ,—какая! то-ли, дѣйствительно, помѣшанная, то-ли просто распутная, княгиня передала сыну въ болѣе или менѣе совершенной степени тѣлесныя и духовныя особенности своего организма, отъ которыхъ послѣдній князь Тюфякинъ уже никогда не могъ освободиться.



О. А. ПРАВДИНЪ ВЪ РОЛИ НАРОКОВА.
«ТАЛАНТЫ И ПОКЛОННИКИ» А. Н. ОСТРОВСКАГО.
ИМПЕРАТОРСКІЙ МОСКОВСКІЙ МАЛЫЙ ТЕАТРЪ.

Что касается отца, то онъ, въ сущности, и не несъ тяжести воспитанія сына: князь Петръ Ивановичъ воспитывался вмѣстѣ съ великимъ княземъ Александромъ Павловичемъ; такимъ образомъ, тѣ идеи, которыя наставники внушали наслѣднику престола «господину Александру», не миновали и товарищей дѣтства его, князей А. Н. Голицына (впослѣдствіи синодальнаго прокурора) и П. И. Тюфякина, которые выступили на арену общественной дѣятельности не совсѣмъ какъ типичные сыны своего времени, члены того сословія, которое стремилось къ иностранщинѣ, презирая родное. И рюриковичъ Тюфякинъ, проведшій въ Парижѣ чуть ли не три четверти своей жизни, поклонявшійся всему французскому, сумѣлъ быть на государственной службѣ полезнымъ и прямо-таки во вкусѣ чисто-русской Коробочки.

Екатерина II ввела князя Петра Тюфякина въ кругъ товарищей дѣтства Александра; по ея же указу онъ—«гвардіи Семеновскаго полка адъютантъ»—пожалованъ былъ, въ 1793 году, «камеръ-юнкеромъ ранга полковничья» при томъ же «любезномъ внукѣ». Благосклонность императрицы была достаточнымъ поводомъ, чтобы при Павлѣ I князь Тюфякинъ впалъ въ немилость. Не желая оставлять его при наслѣдникѣ, императоръ отправилъ Тюфякина въ ссылку, въ Москву, гдѣ онъ получилъ въ завѣдываніе заброшенные городскіе и загородные дворцы. Впрочемъ, сумерки продолжались недолго. Павла не стало, и камеръ-фурьерскій журналъ, подъ 21 марта 1801 года, отмѣтилъ: «въ 11 часовъ, во время шествія Ихъ Императорскихъ Величествъ къ литургіи, представлены были графомъ Толстымъ камергеры: князь Тюфякинъ» и т. д. Возвращенный изъ московской «ссылки», въ сущности, такой спокойной и пріятной, князь Тюфякинъ мечталъ сдѣлаться другомъ и фаворитомъ царя, съ которымъ игралъ въ дѣтствѣ и воспитывался, но обманулся въ своей надеждѣ и съ досады уѣхалъ въ Парижъ, гдѣ и поселился надолго.

Кого же не тянуло въ Парижъ, въ этотъ, по выраженію князя Вяземскаго, гостепріимный и снисходительный городъ, всемірную столицу всѣхъ возможныхъ умственныхъ и житейскихъ развлеченій и приманокъ?

послѣдній князь тюфякинъ.

А Тюфякинъ былъ очень склоненъ къ чувственнымъ наслажденіямъ. Семейный очагъ его погасъ: 6-го марта 1802 года умерла супруга его Екатерина Осиповна всего 25 лѣтъ отъ рожденія. Дѣтей у нихъ не было. «Въ Парижѣ театръ болѣе, чѣмъ гдѣ-нибудь, способствуетъ изученію народа, нравовъ, обычаевъ, уровня умственныхъ и духовныхъ силъ и свойствъ современнаго общества». Конечно, съ этой стороны, онъ долженъ былъ привлечь и привлекъ къ себѣ «русскаго боярина», для котораго, однако, была не менѣе важна буквально закулисная сторона съ ея артистическими уборными. Тѣмъ не менѣе, князь Тюфякинъ не все только черпалъ здѣсь для себя одни чувственныя наслажденія; онъ хотѣлъ и пріобрѣлъ дружбу Тальма и дружбою съ великимъ актеромъ гордился. Впрочемъ, среди русскихъ, посѣщавшихъ Парижъ первой четверти девятнадцатаго вѣка, у Тальма было много друзей. Величайшую рѣдкость представляетъ сочиненіе И. И. Дмитріева подъ заглавіемъ: «Путешествіе NN. вь Парижъ и Лондонъ, писанное за три дня до путешествія». На виньеткѣ, украсившей эту книжечку, изображенъ NN. (Василій Львовичъ Пушкинъ), которому Тальма даетъ урокъ декламаціи.

Въ бытность свою уже директоромъ императорскихъ театровъ князь Тюфякинъ обращался къ Тальма за рисунками костюмовъ, декорацій и т. п. при постановкахъ нѣкоторыхъ пьесъ; съ этой цѣлью даже посылали нарочныхъ въ Парижъ, и современникъ (Н. И. Куликовъ) запомнилъ анекдотическій случай, съ начальникомъ репертуарной части А. А. Арсеньевымъ. Отпуская его къ Тальма принять заказанное, князь Тюфякинъ позволилъ молодому человѣку, пожить, погулять въ Парижѣ, пересмотрѣть спектакли во всѣхъ театрахъ. Какъ же воспользовался такимъ случаемъ Арсеньевъ? Пріѣхавъ въ Парижъ утромъ, онъ въ той же конторѣ почтоваго дилижанса взялъ мѣсто на обратный вечерній выѣздъ, потомъ по адресу явясь къ Тальма и получивъ отъ него все нужное, по тѣмъ же улицамъ возвратился въ контору дилижансовъ и, перекусивъ кое-какъ въ ближнемъ кафэ, помчался въ Россію.

Насталъ 1812 годъ. Разрывъ Наполеона съ Россіей сдѣлалъ пребыва-

ніе князя Тюфякина въ Парижѣ неудобнымъ. Онъ выѣхалъ изъ Франціи, впрочемъ, безъ мысли возвратиться въ отечество. Однако, всюду въ Европѣ русскій пересталъ быть желаннымъ гостемъ, и вотъ, какъ говоритъ извѣстный Вигель,—«во вниманіе къ прежней, если не службѣ, то преданности, государь наградилъ возвратившагося въ отечество блуднаго Тюфякина званіемъ гофмейстера при дворѣ и вице-директора театральныхъ училищъ». Удивительное это было время, когда, несмотря на надвигающуюся страшную грозу съ Запада, не только могли думать о зрѣлищахъ, о балахъ но даже не могли безъ нихъ обойтись! поэтому, понятно, что въ Бородинскомъ сраженіи проливали свою и непріятельскую кровь тѣ, кто чуть ли не наканунѣ танцовалъ въ московскихъ собраніяхъ, а въ Петербургѣ спектакли и балы и не прекращались, дабы не проникло въ общество отчаяніе.

Князь Тюфякинъ пріѣхалъ въ Петербургъ съ вѣнской пѣвицею Бендеръ, которая потомъ выступала на императорской сценѣ и получала по 400 рублей «отъ спектакля». Главнымъ директоромъ театровъ былъ тогда А. Л. Нарышкинъ; 8-го апрѣля князь Тюфякинъ назначенъ былъ вице-директоромъ и присутствующимъ въ театральной конторѣ, спеціально для управленія хозяйственной частью.

Оберъ-камергеръ Александръ Львовичъ Нарышкинъ сохранялъ въ себѣ типъ вельможи екатерининскихъ временъ. «Онъ не зналъ, что такое неучтивость; со всѣми, съ кѣмъ имѣлъ дѣло, не только былъ ласковъ, даже фамильяренъ, безъ малѣйшаго, однако же, урона своего достоинства». Сынъ воспѣтаго Державинымъ оберъ-шталмейстера, котораго Екатерина II называла «природнымъ арлекиномъ», А. Л. Нарышкинъ прославился, какъ острякъ и расточитель. При немъ дирекція вошла въ долги, и вновь назначенному управляющему хозяйственной частью съ этимъ приходилось считаться. Вскорѣ послѣ назначенія князя Тюфякина, именно—27 апрѣля 1812 года, Государь уѣхалъ изъ Петербурга, учредивъ особый комитетъ изъ трехъ лицъ: П. С. Молчанова, графа Д. А. Гурьева и А. Л. Нарышкина, возложивъ на этотъ комитетъ рѣшеніе всѣхъ дѣлъ по театрамъ обѣихъ

столицъ, и уменьшивъ, такимъ образомъ, значенiе директора театровъ. Въ продолженiе двухъ лѣтъ князь Тюфякинъ былъ заслоняемъ то комитетомъ, то личностью директора Нарышкина, и только съ конца 1814 года, когда Нарышкинъ долженъ былъ сопровождать императрицу Елизавету Алексѣевну въ ея заграничномъ путешествiи и все управленiе театрами передалъ въ руки вице-директора, этотъ послѣднiй сталъ вырисовываться и предсталъ передъ современниками во всей полнотѣ своихъ достоинствъ и недостатковъ.

У Вигеля и П. А. Каратыгина не нашлось такой кисти и такихъ красокъ, которыя дѣлаютъ портретъ изображаемаго лица привлекательнымъ. Тюфякинъ былъ, по словамъ перваго, скученъ, несносенъ, своенравенъ; по воспоминанiямъ Каратыгина, этотъ «деспотъ съ монгольскими замашками» доходилъ до безобразнаго цинизма и самоуправства въ обращенiи съ артистами, за исключенiемъ молоденькихъ и хорошенькихъ актрисъ. Ему ничего не стоило подбить глазъ своею подзорною трубкой воспитаннику театральной школы за то, что тотъ не въ пору пробѣжалъ по сценѣ, или отправить актера на съѣзжiй дворъ за отказъ отъ ничтожной роли, не подходящей къ его амплуа. Эти-же мемуаристы говорятъ, что послѣ обѣда князь никогда не бывалъ въ трезвомъ видѣ.

Бывшiй секретаремъ князя Тюфякина Р. М. Зотовъ изображаетъ его гораздо болѣе мягкими штрихами, хотя и не скрываетъ, что ужиться съ нимъ было трудно; въ особенности князь не любилъ противорѣчiй. Жертвою собственной неуступчивости сдѣлался князь Александръ Александровичъ Шаховской. Авторъ «Новаго Стерна», комедiи, гдѣ Карамзинъ выставлялся въ каррикатурномъ видѣ наряду съ княземъ П. И. Шаликовымъ, возвратился въ Петербургъ послѣ ополченской службы и вновь поступилъ въ дирекцiю императорскихъ театровъ. Тюфякинъ принялъ Шаховского сухо. Безкорыстный учитель такихъ артистовъ и артистокъ, какъ: Асенкова—мать, Воробьева (Сосницкая) Дюрова, Брянскiй, Григорьевъ 1, Каратыгинъ 2, Сосницкiй; неутомимый драматургъ и знатокъ театральныхъ дѣлъ, князь Шаховской былъ весьма полезенъ дирекцiи; князь Тюфякинъ

это зналъ, но онъ понималъ также, что Шаховской захочетъ играть весьма видную роль въ театральной администраціи. Очевидно, что двумъ князьямъ, характерамъ которыхъ судьба не отпустила кротости, какъ двумъ медвѣдямъ, было не ужиться въ одной берлогѣ. Дѣйствительно, въ 1818 году они поссорились, публично, на сценѣ, причемъ «осыпали друга довольно площадными ругательствами», и князь Шаховской былъ уволенъ. Никто за него не заступился. Мѣсто его, какъ члена репертуарной части, занялъ пріѣхавшій изъ Москвы «переводчикъ» *Мизантропа* Ѳ. Ѳ. Кокошкинъ и тоже ненадолго. Причиною недовольства Шаховскимъ были, вѣроятно, его пристрастіе къ своимъ ученикамъ и безпристрастное отношеніе къ недостойнымъ баловнямъ высшаго начальства, но главнымъ образомъ — актриса Ежова. С. Т. Аксаковъ пишетъ, что «имѣя на него (т. е. князя Шаховского) большое вліяніе, она умѣла раздражать его, а въ раздраженіи Шаховской бывалъ иногда несправедливъ и на словахъ и на дѣлѣ. Всего хуже было то, что Шаховской, несмотря на свою вспыльчивость, проходившую мгновенно, не умѣлъ, не смѣлъ и не могъ обуздать неизвинительныхъ поступковъ этой женщины: все это падало на князя Шаховского и, конечно, всѣ имѣли полное право обвинять его». Кокошкина онъ тогда не терпѣлъ... «Этотъ Кокоскинъ, этотъ накрахмаленный галстукъ!»

Съ Кокошкинымъ князь Тюфякинъ раньше встрѣчался въ Москвѣ, куда онъ снова поѣхалъ директоромъ театровъ. Здѣсь намъ необходимо возвратиться къ поѣздкѣ А. Л. Нарышкина въ чужіе края. Эта поѣздка длилась до осени 1815 года. По возвращеніи въ Петербургъ Нарышкинъ узналъ, что князь Тюфякинъ успѣлъ уплатить всѣ долги дирекціи, за что и удостоенъ высочайшей благодарности и награжденъ орденомъ св. Анны первой степени. Директору оставалось только присоединиться къ торжеству вице-директора, обладающаго такой хозяйственной жилкой. Еще около трехъ лѣтъ Нарышкинъ пробылъ директоромъ съ призракомъ власти и ушелъ. Директоромъ назначенъ былъ князь Тюфякинъ — 6 апрѣля 1819 года.

послѣдній князь тюфякинъ.

Онъ пожелалъ съѣздить въ Москву. Матери его, Маріи Александровны, уже не было въ живыхъ: она умерла еще 29-го января 1804 года, но престарѣлый отецъ, князь Иванъ Петровичъ, здравствовалъ. Онъ жилъ богатымъ бариномъ въ собственномъ домѣ, уцѣлѣвшемъ послѣ Двѣнадцатаго года и даже хранившемъ цѣлый архивъ французскихъ бумагъ и запасы превосходныхъ старыхъ винъ въ подвалѣ. Сынъ, пріѣхавшій изъ Петербурга, пригласилъ всѣхъ знакомыхъ москвичей и потчевалъ ихъ этими винами; кромѣ того, въ Англійскомъ клубѣ былъ заказанъ обѣдъ. Князь Петръ Ивановичъ Тюфякинъ былъ *любезный* человѣкъ: это характеризующее прилагательное князя П. А. Вяземскаго здѣсь кстати. Гостепріимнымъ и любезнымъ, думается, онъ, вообще, былъ въ частной жизни: вѣдь-это же въ духѣ того барства, которое по-своему напѣвало изъ россиніевскаго Фигаро: cito, cito, piano, piano—«сыто, сыто, пьяно, пьяно», и у котораго за обыкновеніе накрывались столы на 30, 40, 50 человѣкъ, не только родственниковъ и знакомыхъ, но и вовсе не знакомыхъ! Если же любезный баринъ билъ театральнаго воспитанника зрительной трубою, то неудивительно и это; почему полномочному и полновластному директору театровъ не драться, если, напримѣръ, балетмейстеръ Дидло раздавалъ тумаки на-право и на-лѣво, билъ танцовщицъ и танцоровъ палкою и въ ярости доходилъ до того, что его отливали водой?

Знаменитый Дидло, поставившій первобытный нашъ балетъ на западно-европейскую высоту, Дидло, воспитавшій, или, точнѣе выражаясь, подготовившій къ сценѣ цѣлое созвѣздіе знаменитостей, вторично пріѣхалъ въ Россію по приглашенію кн. Тюфякина. Мемуаристы (напр., Каратыгинъ) отмѣчаютъ страсть его къ балету, а драмою, будто-бы, онъ не интересовался. Такъ ли это? Нѣтъ. Сынъ своего времени и «исторической» Маріи Александровны, князь Петръ Ивановичъ, вѣроятно, интересовался всѣми видами искусства: балетомъ, оперой и драмой, поскольку они щекотали слухъ и нервы и способствовали поддержанію чувственныхъ ощущеній. Онъ былъ эпикуреецъ, но, какъ видно, нисколько не придерживался взгляда, будто-бы свѣжая вода и сытые ячменные пироги имѣются

только лишь въ саду Эпикура; поэтому, пріѣхавъ изъ-за границы съ пѣвицею Бендеръ, онъ не долго былъ преданъ «веселой вѣнкѣ» и разстался съ нею ради А. Е. Асенковой, молодой, талантливой исполнительницы ролей кокетокъ и служанокъ.

Въ качествѣ директора театровъ князь Тюфякинъ поручилъ нѣмецкій театръ Р. М. Зотову, въ балетѣ господствовалъ Дидло, въ оперѣ—капельмейстеръ К. А. Кавосъ съ режиссеромъ Лебедевымъ; русская драма находилась, какъ выше сказано, въ вѣдѣніи то Шаховского, то Кокошкина, которыхъ смѣнилъ А. Г. Волковъ, поставлявшій на театры оригинальныя оперы и комедіи, теперь забытыя. У московскихъ театровъ былъ свой управляющій А. А. Майковъ, котораго князь Тюфякинъ цѣнилъ и который заслуженно пользовался репутаціей хорошаго хозяина и администратора.

Бывши въ Москвѣ и объявляя благодарность Майкову, всѣмъ чиновникамъ и артистамъ, князь Тюфякинъ, 19 августа 1819 года, выразился: «пріятно мнѣ было, во время 19-ти-дневнаго моего здѣсь пребыванія, усмотрѣть, какъ въ присутствіи моемъ и обзорѣ дѣлъ конторы Московскаго театра, такъ равномѣрно и при пробахъ и представленіяхъ, въ коихъ я находился, что всѣ распоряженія по всѣмъ отраслямъ и частямъ московскаго театра производятся въ надлежащемъ устройствѣ и въ томъ видѣ благообразованности, какой я могъ ожидать отъ общаго соревновенія къ благу и пользѣ службы». (Погожевъ).

Итакъ, предоставивъ спеціалистамъ воспитывать и развивать артистическіе таланты, воспитывать и развлекать, тѣшить, восхищать и привлекать публику въ подвѣдомственные ему театры, директоръ устремилъ свое око въ хозяйственную сторону, причемъ политическая экономія его вполнѣ отвѣчала какъ на вопросъ: «что есть?», такъ и на вопросъ: «что должно быть?» Старое вѣрованіе, что вѣдомство не можетъ существовать безъ долговъ и перерасходовъ, въ глазахъ его утратило смыслъ: заплативъ прежніе долги и получивъ за то высочайшую благодарность, князь Тюфякинъ твердо рѣшилъ, что впредь долговъ дѣлать нельзя да и не нужно, необходима «разумная бережливость», опираясь на которую, театръ можетъ

существовать въ лучшемъ значеніи этого слова, а не только въ смыслѣ «влачить существованіе». Рядъ принятыхъ мѣръ подтвердилъ это. Талантливые и полезные сценическіе дѣятели нимало не почувствовали директорской бережливости; напротивъ, именно при князѣ Тюфякинѣ первые оклады были возвышены съ 3500 до четырехъ тысячъ рублей въ годъ; Дидло съ женою получали ежегодно 39 тысячъ рублей и т. д. Но, съ другой стороны, директоръ ввелъ строгія пенсіонныя правила, въ силу которыхъ» 1) простая выслуга артистами установленнаго числа лѣтъ, безъ отличій ревностнымъ и похвальнымъ поведеніемъ не даетъ права на пенсію; 2) пенсія назначается артистамъ лишь въ томъ случаѣ, когда они служили два послѣднія трехлѣтія до отставки, безъ прибавки содержанія; 3) артисты, по полученіи пенсіи, обязаны прослужить въ дирекціи еще два года на одномъ пенсіонѣ и не требуя отъ дирекціи уже никакого содержанія. Этимъ правиломъ положено начало существовавшему очень долгое время институту службы въ благодарность; 4) пенсіи назначаются только за безотлучную (т. е. непрерывную) службу въ теченіе установленнаго числа лѣтъ, и 5) артисты, штрафованные въ теченіе службы пять разъ арестомъ, лишаются права на пенсію». Что касается до иностранныхъ артистовъ, то пенсію могли получать тѣ изъ нихъ, которые въ началѣ службы принимали русское подданство.

Самымъ смѣлымъ шагомъ князя Тюфякина было введеніе абонемента на русскіе и французскіе спектакли.

Первая труппа французскихъ актеровъ, подъ управленіемъ Сериньи появилась въ Петербургѣ въ 1740 году, но развитіе французскій театръ получилъ въ царствованіе Екатерины II. Петербургъ считалъ его необходимымъ для той части своего общества, гдѣ говорили, что только французская эпиграмма задѣваетъ стрѣлою, что только французы любятъ нѣжные, красиво переливающіеся цвѣта и что только во французской комедіи есть о чемъ догадываться уму, зрителю есть что дополнять. 1812-й годъ прервалъ французскіе спектакли. Возобновились они въ 1816 году, такъ какъ въ Петербургѣ оставались два артиста, Дюранъ и Мезьеръ. Они предложили князю Тюфякину ставить несложныя маленькія пьесы. Директоръ театровъ

Е. И. НАЙДЕНОВА И С. В. АЙДАРОВЪ ВЪ РОЛЯХЪ НѢГИНОЙ И КН. ДУЛЕБОВА.
«ТАЛАНТЫ И ПОКЛОННИКИ» А. Н. ОСТРОВСКАГО
ИМПЕРАТОРСКІЙ МОСКОВСКІЙ МАЛЫЙ ТЕАТРЪ.

принялъ ихъ предложеніе. Высшій свѣтъ и гвардейцы, возвратившіеся изъ заграничнаго похода, нуждались именно во французскихъ спектакляхъ, съ пренебреженіемъ относясь къ нѣмецкимъ и русскимъ. «Когда любовь обращается въ привычку, то она уже болѣе не умираетъ». Пока происходила борьба «двухъ великановъ», московскіе патріоты дали обѣтъ вовсе не пить шампанскаго, а пить вмѣсто него рейнскія вина, но очень скоро оказалось, что сей торжественный обѣтъ невыполнимъ; равнымъ образомъ, тоска по Мариво, Расину, Мольеру стала овладѣвать высшимъ петербургскимъ обществомъ, какъ только французскій великанъ былъ побѣжденъ. Къ побѣжденной націи нація-побѣдительница не хотѣла питать вражды... Однимъ словомъ, пришло время для возобновленія французскихъ спектаклей. Но въ стѣнахъ Императорскихъ театровъ имъ пока еще но находилось мѣста. Французовъ пріютилъ князь Н. Б. Юсуповъ, одинаково восхищавшійся трагедіями Сумарокова, товарища своего по туринскому университету—Альфіери и Расина. Онъ отдалъ въ ихъ распоряженіе залъ въ своемъ домѣ на Садовой улицѣ и декораціи работы Гонзаго и Корсини. Къ Мезьеръ и Дюранъ присоединились пѣвецъ Брисъ съ женою и, такимъ образомъ, составилась труппа, которой подъ силу были водевили и одноактныя оперетты, но таковы уже были притягательныя свойства французскихъ монологовъ, діалоговъ, речитативовъ и арій, что представленія даже и посредственной труппы плѣняли тѣхъ, кто видалъ Жоржъ, Тальма и подобныхъ имъ славныхъ артистовъ. Зрительный залъ не вмѣщалъ всѣхъ театраловъ-«галлофиловъ». Хозяйственный директоръ Императорскихъ театровъ рѣшилъ этимъ воспользоваться. Кстати архитекторъ Модюи отстроилъ уже, послѣ пожара, Большой театръ, который явился теперь наряднѣе и съ бо̀льшимъ противъ прежняго числомъ мѣстъ.

Здѣсь-то, на этомъ огромномъ театрѣ, князь Тюфякинъ,—по запискамъ его секретаря,—рѣшился заставить французовъ играть. Но при этомъ онъ составилъ великолѣпный планъ. Зная, что при жаждѣ французскихъ спектаклей не испугаются никакихъ стѣснительныхъ условій, онъ объявилъ общій абонементъ для русскихъ и французскихъ представленій, такъ что

за *три* послѣднихъ въ недѣлю абонирующiйся долженъ былъ смотрѣть и *четыре* русскихъ. Галломаны поморщились, но абонировались, и ежедневный абонементъ простирался до 1000 рублей и свыше. Казалось, дѣло составляло одну финансовую хитрость; вышло на повѣрку, что художественная выгода еще сильнѣе. Абонировавшаяся публика состояла вся изъ высшаго петербургскаго общества, которое тогда даже рѣже нынѣшняго посѣщало русскiе спектакли, потому что никогда и между собою не говорило по-русски. Теперь, будучи принуждено смотрѣть и нацiональные спектакли, оно, во-первыхъ, нѣсколько познакомилось съ русскою литературою, а, во-вторыхъ, увидѣло, что на нашей сценѣ много отличныхъ первоклассныхъ дарованiй. Актеры же, съ своей стороны, чувствовали, что зрители ихъ уже не тѣ гостинодворцы и чиновники средняго сословiя, которые имъ за все хлопаютъ и вызываютъ, и стали облагораживать свою игру, стараясь придать ей совокупность французскихъ спектаклей.—Такъ В. Р. Зотовъ оцѣниваетъ смѣлый шагъ князя Тюфякина.

Рядомъ съ русской драматической труппою, въ составѣ которой были, между прочимъ, Асенкова, Воробьева-Сосницкая, Колосова, Ежова, Брянскiй, Сосницкiй, Бобровъ, Рамазановъ и въ особенности Семенова; рядомъ съ оперной труппою, гдѣ блистали Нимфодора Семенова и Самойловъ-отецъ; рядомъ съ балетомъ, въ которомъ подвизались Истомина и Е. Колосова,—французская труппа представляла собою убожество; на Императорской сценѣ не могли появиться лицедѣи изъ юсуповскаго зала: нуженъ былъ составъ, который соотвѣтствовалъ бы достоинству Императорскаго театра. Вскорѣ, поэтому, труппа Мезьеръ-Дюранъ пополнилась чрезъ приглашенныхъ: пѣвицу Филисъ, героиню Денисъ-Туссенъ, тенора Жено и сопрано Данжевиль. Вновь принятые артистки и артисты улучшили французскую труппу, однако-же, не въ достаточной степени. Директоръ театровъ увидѣлъ, что нельзя вполнѣ полагаться на парижскихъ агентовъ, предлагающихъ не тѣ первостепенные таланты, которыхъ хотѣлось бы, и рѣшилъ поѣхать въ Парижъ и собрать тамъ труппу для комедiи и комической оперы. Хроникеръ Вольфъ говоритъ, что князь Тюфякинъ

уѣзжалъ въ Парижъ подъ предлогомъ дѣла, просто же на просто ему, какъ богатому и независимому человѣку, надоѣло управленіе театрами. Какъ бы то ни было, но, вызвавъ изъ Москвы А. А. Майкова, въ качествѣ своего замѣстителя, князь Тюфякинъ укатилъ въ Парижъ въ маѣ 1821 года.

Между тѣмъ, въ Петербургѣ жилъ врагъ его, князь Шаховской. Майковъ пріѣхалъ изъ Москвы и явился къ князю, своему старому знакомому. Пріятели сообща стали управлять театрами; князю Тюфякину посылались доклады чрезъ секретаря его Р. М. Зотова, который, въ свою очередь, отписывалъ директору, что продолжительное пребываніе въ Парижѣ грозитъ ему непріятными неожиданностями. Но какъ поющій тетеревъ, довольный своимъ токованьемъ, ничего не видитъ и не слышитъ кругомъ себя, такъ и князь Тюфякинъ, вдохнувъ парижскаго воздуха, закрылъ глаза на все, что зарождалось въ петербургскихъ туманахъ и своимъ жаломъ было направлено противъ него. Впрочемъ, ни исправлявшій должность директора Майковъ, ни князь Шаховской не были бы въ состояніи отнять власть у князя Тюфякина, если бы не помогъ имъ въ этомъ петербургскій генералъ-губернаторъ, графъ М. А. Милорадовичъ, слывшій недаромъ «сердечкинымъ». Волокитство привело его въ совмѣстную гостиную актрисы Ежовой и князя Шаховского, гдѣ вечеромъ собирались актрисы, танцовщицы, преимущественно же воспитанницы театральнаго училища. Онѣ то и привлекали сюда какъ золотую молодежь, такъ и Грибоѣдова, Жандра и другихъ, кто разсуждалъ, что «безъ женщинъ начало нашей жизни было-бы лишено помощи, середина—удовольствій и конецъ—утѣшенія». Графъ—«сердечкинъ» очень скоро сталъ непремѣннымъ членомъ вечернихъ собраній у Ежовой и покровителемъ танцовщицы Телешовой, которая доводилась Ежовой сродни. Слабостью графа къ изящному праху, какъ В. Гюго называлъ женщинъ, и воспользовались Майковъ съ княземъ Шаховскимъ: они нарисовали ему мрачную картину управленія театрами княземъ Тюфякинымъ. Изображался полный развалъ. Казалось, дѣло никогда не находилось еще въ столь печальномъ состояніи, какъ теперь. Майковъ обращалъ особенное вниманіе графа Милорадовича на театральное училище.

Милорадовичъ довелъ объ этомъ до свѣдѣнiя Государя, который повелѣлъ ему и пользовавшемуся особымъ расположенiемъ Александра Павловича князю П. М. Волконскому произвести внезапную ревизiю. «Оба они прибыли на другое утро въ 8 часовъ утра въ театральную школу. Тамъ никто не ожидалъ подобнаго посѣщенiя. Дѣти только-что встали; въ дортуарахъ царствовалъ величайшiй безпорядокъ; простыни, одѣяла были грязныя, старыя, въ заплатахъ; бѣлье на дѣтяхъ тоже, комнаты не чищены, не метены: вездѣ пыль, грязь и духота. Завтракъ дѣтей былъ самый бѣдный. Отправились на кухню, гдѣ готовили обѣдъ для школы. Тамъ тоже все было грязно, а запасовъ недостаточно для продовольствiя ста человѣкъ»...

24-го октября 1821 года правительствующему сенату данъ былъ слѣдующiй указъ: «Дѣйствительному статскому совѣтнику Майкову всемилостивѣйше повелѣваемъ быть въ должности директора надъ театральными зрѣлищами и музыкою, а гофмейстера князя Тюфякина увольняемъ вовсе отъ управленiя театрами».

«Подумаешь, какъ счастье своенравно! Бываетъ хуже—съ рукъ сойдетъ»... При отъѣздѣ своемъ князь Тюфякинъ оставилъ такъ называемой остаточной суммы сто тысячъ рублей. Обвинители говорили: ну, да, есть сто тысячъ, но недостаетъ противъ штата 39 артистовъ, нѣтъ нѣмецкой оперы. Ему ставили въ вину ветхость Малаго театра (стоявшаго на мѣстѣ Александринскаго до 1832 года), и то, что въ театральной школѣ оказались воспитанники болѣе 25-лѣтняго возраста, тогда какъ въ 20 лѣтъ они непремѣнно должны быть выпущены; даже прачешные безпорядки, не говоря уже о прибавкѣ нѣкоторымъ артистамъ жалованья.—Онъ могъ только махнуть рукой на обвиненiе и, кинувъ петербургскимъ интриганамъ что-нибудь въ родѣ пушкинскихъ стиховъ: «мнѣ докторомъ запрещена унылость; оставимъ это—сдѣлайте мнѣ милость»!—крѣпче привязаться къ «снисходительному» Парижу. На этотъ разъ навсегда.

Поэтъ Жуковскiй, посѣтившiй въ 1827 году Парижъ, отмѣчаетъ въ своемъ дневникѣ обѣдъ у посла, графа К. О. Поццо-ди-Борго: «комната съ Жераровыми амурами (знаменитый французскiй живописецъ). Портретъ

Г. ПЕТРОВЪ ВЪ ОП. «МИНЬОНА» ТОМА.
ИМПЕРАТОРСКІЙ МОСКОВСКІЙ БОЛЬШОЙ ТЕАТРЪ.

Государя Доу. Великолѣпный обѣдъ. Виллель, Дамасъ, Корбьеръ, Клермонъ-Тоннеръ, Талейранъ; фельдмаршалъ Лористхонъ, папскій нунцій, весь дипломатическій корпусъ; изъ русскихъ: Чичаговъ, Кологривовъ (братъ князя Александра Николаевича Голицына), князь Лобановъ, Дивовъ, князья Тюфякинъ, Долгоруковъ, князь Потоцкій...» Пользуясь гостепріимствомъ другихъ, князь Тюфякинъ платилъ тѣмъ же: домъ его, по словамъ князя Вяземскаго, былъ открытъ для туземцевъ и для заѣзжихъ земляковъ безъ той осторожной щепетильности, какая такъ свойственна, напримѣръ, англичанамъ. Кругъ его знакомыхъ былъ широкъ и пестръ, начинаясь сценическими дѣятелями и замыкаясь вершителями судебъ Европы. Въ этомъ кругу князь Тюфякинъ чувствовалъ себя, какъ въ родной стихіи: пріятно протекали годы—и смѣна ихъ не давала ему повода скучать по Россіи. Онъ являлся всюду съ mademoiselle Ирма, актрисою одного изъ парижскихъ театровъ. Мелкіе журналы вышучивали его. Подъ перомъ ядовитаго журналиста рюриковичъ, князь, Тюфякинъ обратился въ «князя Toutfaquin'a». Осмѣянный и осмѣиваемый Тюфякинъ жаловался по судамъ, требовалъ прекращенія «травли» его парижскими листками и никогда не получалъ удовлетворенія. Но и подобнаго рода непріятности, всетаки, не ослабили его привязанности къ міровой столицѣ. И какъ онъ встревожился, когда вышелъ приказъ Императора Николая Павловича, чтобы русскіе выѣхали изъ Парижа!

Это случилось въ 1830 году, въ дни іюльской революціи, когда Императоръ Николай рѣшился прервать сношенія съ Франціей и едва не дошло до открытаго разрыва.

Князь Тюфякинъ обратился къ Поццо-ди-Борго, указывая на свою болѣзнь, препятствующую выѣхать. Посолъ обратился къ Государю. Нѣкоторое время спустя, Поццо-ди-Борго приглашаетъ князя Тюфякина на обѣдъ. Князь находитъ подъ салфеткою своего прибора Государево разрѣшеніе оставаться безсрочно въ Парижѣ. Отъ удивленія и радости онъ такъ и вскочилъ со стула.

Послѣ этого онъ прожилъ въ Парижѣ еще 15 лѣтъ, перепархивая

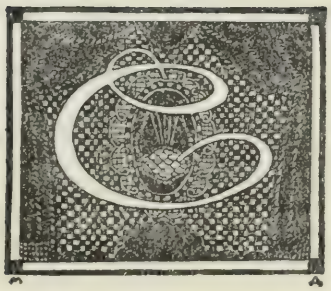
отъ удовольствія къ наслажденію и отъ наслажденія къ удовольствію, несмотря на то, что ему было уже подъ 75 лѣтъ. Смерть, однако, стояла уже за плечами послѣдняго представителя этого рода, и 20-е февраля 1845 года было его послѣднимъ днемъ. Онъ очень страдалъ и былъ слабъ. Друзья, пріятели и знакомые приходили навѣщать угасающаго старика. Въ числѣ ихъ былъ директоръ оперы Веронъ. Онъ посѣтилъ князя незадолго до кончины. Тюфякинъ уже плохо владѣлъ языкомъ. Напрягая остатокъ силъ, онъ съ трудомъ выговорилъ, глядя на Верона:

— А Плонкетъ... танцуетъ ли она сегодня?

Это были предсмертныя слова.

МОСКВА.—МАЛЫЙ ТЕАТРЪ.

Н. ЭФРОСА.



ЕЗОНЪ 1912—1913 года представлялъ въ московскомъ Маломъ театрѣ почти точную копію предшествующаго театральнаго года. Игрались, правда, другія пьесы другихъ драматурговъ; можетъ быть, нѣсколько по иному въ количественномъ отношеніи, и не въ пользу послѣдняго сезона, распредѣлилась работа сцены между ея двумя репертуарными задачами, между такъ называемымъ «основнымъ» репертуаромъ и репертуаромъ текущимъ, между произведеніями непреходящаго художественнаго значенія и непререкаемой прелести и такими, вся привлекательность которыхъ, все ихъ право на вниманіе театра исчерпывались лишь тѣмъ, что подъ ними самыя свѣжія даты, что онѣ — новыя. Но весь общій характеръ сезона, да даже и почти всѣ его детали, и въ репертуарной, и въ собственно сценической части, остались тѣ же. И также успѣшна была матеріальная сторона сезона, также усиленно посѣщался Малый театръ, даже усиленнѣе, давъ въ сборахъ перевѣсъ надъ

Г-ЖА ГУКОВА ВЪ ОП. «МИНЬОНА» ТОМА.
ИМПЕРАТОРСКІЙ МОСКОВСКІЙ БОЛЬШОЙ ТЕАТРЪ.

предшественникомъ приблизительно въ 15 тысячъ. Начиная съ сезона 1909—1910 г., перваго при новомъ завѣдуюшемъ труппою Малаго театра, кн. А. И. Сумбатовѣ, сборы показываютъ непрекращающуюся и все усиливающуюся тенденцію къ росту. Статистики Малаго театра подсчитали, что каждый сезонъ изъ этого четырехлѣтія по сборамъ выше каждаго сезона изъ предшествующаго десятилѣтія, и даже такъ: худшій сезонъ сумбатовскаго четырехлѣтія все таки лучше по сборамъ лучшаго сезона изъ предшествующихъ десяти лѣтъ. И эта тенденція кассоваго роста, который— осязаемый признакъ ростущаго успѣха театра, опредѣленно отмѣчаетъ и послѣдній театральный годъ, какъ отмѣчала и его ближайшихъ предшественниковъ. Словомъ, къ какой сторонѣ ни обратись, картина все та же, и въ счастливомъ и въ неблагополучномъ. Потому мнѣ пришлось бы теперь повторить относительно этого сезона, если и не все, то весьма и весьма многое изъ того, что я говорилъ на страницахъ «Ежегодника Императорскихъ театровъ», обозрѣвая предыдущій сезонъ. Также пришлось бы констатировать излишне большое, совершенно не оправдываемое требованіями кассы и врядъ ли нужное для внутренняго успѣха количество новыхъ постановокъ, которое въ отчетномъ году, вмѣстѣ съ двумя юбилейными, выразилось въ цифрѣ 13. Также, далѣе, пришлось бы констатировать малое обогащеніе «основного» репертуара и напрасное растрачиваніе прекрасныхъ силъ труппы на пьесы значенія весьма сомнительнаго и во всякомъ случаѣ скромнаго. Также пришлось бы заводить рѣчь о томъ, что обиліе въ репертуарѣ новыхъ пьесъ русскихъ драматурговъ отнюдь не стоитъ въ соотвѣтствіи съ уровнемъ нашей драматургіи въ настоящее время и что законное стремленіе не разрывать съ текущею драматургіею отнюдь еще не диктуетъ ставить произведенія, хотя и новыя, но плохія. Пришлось бы, наконецъ, указывать и тѣ же, что раньше, нѣкоторыя неправильности въ использованіи наличныхъ силъ богатой труппы. Иные спектакли могли бы проходить на Малой сценѣ съ бо́льшимъ совершенствомъ, быть привлекательнѣе въ сценическомъ отношеніи, если бы иногда нѣсколько по иному были розданы роли. Въ старомъ Щепкинскомъ домѣ и сейчасъ большое

количество хорошихъ актерскихъ силъ. Почти всякая пьеса, за исключеніями очень малыми, можетъ разойтись тутъ, говоря театральнымъ терминомъ, по труппѣ отлично. Но иногда въ разверсткѣ ролей между актерами оказывались изъяны. Это съ ясностью, думается—даже и для самихъ разверстывавшихъ, обнаруживалъ въ нѣкоторые вечера сыгранный спектакль. Если бы новыхъ постановокъ въ сезонѣ было поменьше (врядъ ли нужно ихъ больше восьми, да и это число—максимальное) и если бы театръ избѣжалъ нѣкоторыхъ погрѣшностей въ распредѣленіи ролей, спектакли Малаго театра могли бы стоять на большой высотѣ.

Правда, встаетъ такое соображеніе, за которымъ и я не могу не признать извѣстной состоятельности: тогда, пожалуй, многіе актеры въ труппѣ оставались бы совсѣмъ безъ работы. А здѣсь преслѣдуется своего рода распредѣлительная справедливость. Но въ концѣ концовъ, вѣдь не человѣкъ для субботы, но суббота для человѣка, не театръ для актеровъ, но актеры для театра, и верховная цѣль театра—идеальный спектакль, высшая, доступная данной сценѣ, мѣра совершенства. И этому, какъ ни тяжело это, приходится все приносить въ жертву. Да возможно, что при безупречномъ, руководимомъ лишь заботою о совершенствѣ спектакля, распредѣленіи и даже, казалось бы, за исключеніемъ совсѣмъ уже недаровитыхъ, «безработныхъ», каждому нашлось бы дѣло, какое онъ можетъ выполнить съ наибольшею удачею...

Но я знаю, что эти, по моему, непререкаемо правильныя разсужденія, врѣзываются въ частую сѣть внутреннихъ театральныхъ отношеній, установившихся репутацій, традицій и т. п. И потому понимаю, какъ трудно осуществимы въ этой именно области театральной жизни самыя лучшія desiderata. Театру приходится итти путемъ, такъ сказать, компромиснымъ, выискивать равнодѣйствующую, на которой бы и возможно болѣе были защищены интересы спектакля, какъ художественнаго цѣлаго, и наименѣе затронуты указанныя выше отношенія и личные интересы отдѣльныхъ актеровъ.

Этими указаніями я и считаю возможнымъ ограничиться въ общемъ

обзорѣ даннаго сезона, чтобы не отнимать вниманія тѣмъ, что уже раньше и довольно обстоятельно говорилось мною на этихъ же страницахъ. Въ обзорѣ же отдѣльныхъ фактовъ жизни театра за годъ, отдѣльныхъ постановокъ я совсѣмъ не буду касаться первой половины года, такъ какъ въ одномъ изъ предыдущихъ моихъ писемъ подробно разсмотрѣлъ и по мѣрѣ силъ оцѣнилъ тѣ постановки, которыя заняли въ Маломъ театрѣ почти всю эту первую половину, сентябрь—декабрь. За этотъ срокъ театръ далъ восемь постановокъ, не считая одной юбилейной—двѣ реставраціи (шекспировская комедія и одна пьеса Островскаго), одну пьесу западно-европейскаго репертуара и пять пьесъ новаго русскаго репертуара. Отдавъ тутъ такъ много вниманія, и вниманія врядъ ли заслуженнаго, врядъ ли оправдывавшагося достоинствами ставимыхъ пьесъ, произведеніямъ русскихъ авторовъ, Малый театръ затѣмъ, съ января, занялся драматургіею западно-европейскою. Сначала попробовалъ снять налетъ пыли и плѣсени со старенькой драмы француза Пароди—«Побѣжденный Римъ». И въ юности своей драма эта не сверкала красками истинной художественности, никогда не была «классическою», хотя и имѣла внѣшній уборъ «большой» трагедіи. Пароди—изъ совсѣмъ маленькихъ божковъ парижскаго Парнаса, авторъ нѣсколькихъ драмъ, появлявшихся въ театрѣ только для того, чтобы тотчасъ же сгинуть, исчезнуть навсегда въ безвѣстности. Нѣкоторое исключеніе представилъ лишь «Побѣжденный Римъ» и задержался изрядно долго на подмосткахъ. Не потому, что обладалъ онъ большими достоинствами, что авторъ тутъ вдругъ выросъ и изъ наивнаго сочинителя, любителя всякой бутафорской красоты и шумихи превратился въ поэта. Только потому, что роль слѣпой Постуміи, убивающей въ высшемъ порывѣ материнской любви свою дочь, согрѣшившую весталку, приглянулась Саррѣ Бернаръ. Артистка долгое время не разставалась съ этою ролью, возила ее по всѣмъ градамъ и весямъ въ своихъ многочисленныхъ гастрольныхъ поѣздкахъ. Роль—чисто внѣшней эффектности, а великая Сарра всегда это очень любила, и въ расцвѣтъ своей артистической карьеры, и тогда, когда пошла она уже на убыль. На склонѣ лѣтъ

Сарра съ упоеніемъ отдавала свои силы такой пьесѣ, какъ «Орленокъ», играетъ юношу герцога Рейхштадтскаго даже и теперь, когда она въ прабабушкиномъ возрастѣ... Артистка скоро отбросила весь «Побѣжденный Римъ», но сохранила одинъ его актъ, четвертый, въ центрѣ котораго—слѣпая Постумія, и многократно его играла. Завезла она Постумію и къ намъ въ Москву въ одинъ изъ своихъ раннихъ наѣздовъ. Сарра Бернаръ заразила своею ошибочною симпатіею къ издѣлію г. Пароди и русскихъ актрисъ. Такъ «Побѣжденный Римъ» попалъ въ русскій репертуаръ, хотя ему эта плохая поддѣлка подъ Виктора Гюго была особенно чужда своею пустою помпезностью и крикливостью, своимъ «холоднымъ жаромъ», который всячески силится поднять зрительную залу до точки кипѣнія, но оставляетъ ее безнадежно холодною. Истинный предшественникъ и образецъ автора «Побѣжденнаго Рима»—нѣмецъ Гальмъ съ его «Равенскимъ бойцомъ», которому нашъ Малый театръ также когда то, уже десятилѣтія назадъ, удѣлилъ вниманіе и силы. Но даже Гальмъ, этотъ Шиллеръ на курьихъ ножкахъ, у котораго вмѣсто грандіознаго костра—аккуратненькій фонарикъ, даже онъ, хоть и нищій настоящимъ талантомъ, вдохновеніями трагическаго писателя,—богачъ по сравненію съ Пароди. Такое впечатлѣніе художественнаго убожества и нищеты произвелъ его «Побѣжденный Римъ» двадцать семь лѣтъ назадъ, когда былъ онъ впервые сыгранъ на Малой сценѣ, съ Г. Н. Федотовою—Постуміею, М. Н. Ермоловою—Оппиміею, тою весталкою, которая нарушила обѣтъ чистоты и невинности и гибнетъ отъ ножа матери. За эту четверть вѣка, такую сложную и важную въ жизни русскаго театра, наша публика, да и наши актеры окончательно отвыкли отъ такой шумной и напыщенной драматургіи, отъ всей этой ветоши лже-романтическаго маскарада. Пропалъ и послѣдній интересъ къ такому драматическому «брикъ-а-браку». Если бы я не боялся подозрѣнія въ желаніи сдѣлать плохой каламбуръ, я бы сказалъ, что пьеса Пароди—пародія на трагедію. И, какъ и полагается въ спектаклѣ пародіи, зритель готовъ смѣяться въ самыхъ трагическихъ моментахъ. Чѣмъ трагичнѣе, тѣмъ потѣшнѣе. Кусочки «Побѣжденнаго Рима» такъ и просятся сейчасъ

въ программу «Летучей Мыши» или «Кривого Зеркала», этихъ двухъ главныхъ театриковъ пародіи и всякой «вампуки»...

Какъ и почему этотъ «Побѣжденный Римъ», никому не сулившій никакихъ радостей, ни исполнителямъ, ни тѣмъ меньше публикѣ, удостоился снова чести быть реставрированнымъ нашимъ Малымъ театромъ, зачѣмъ его вернули въ репертуаръ, хлопочущій о своей чистотѣ и незасоренности,— я не знаю. Могу лишь сдѣлать одну догадку. Вѣроятно, М. Н. Ермолова, когда-то игравшая Оппимію рядомъ съ Федотовой—Постуміею, набрела въ часы воспоминаній о прошломъ на эту пьесу. И показалось артисткѣ, благодаря той розовой дымкѣ, что всегда окутываетъ молодыя, далекія воспоминанія, интереснымъ приложить свой громандый талантъ, свою геніальную искренность къ федотовской роли. Такъ, повидимому, сложился этотъ экскурсъ въ театральный архивъ,--экскурсъ, совершенно напрасный и досадный. Напрасный и потому, что онъ не далъ даже и того единственнаго результата, ради котораго былъ, по моей догадкѣ, предпринятъ: не далъ хорошей роли, сколько нибудь достойной нашей великой артистки и антипода Сарры Бернаръ. Когда дѣло идетъ о такой сценической величинѣ, какъ Ермолова, замолкаютъ споры о томъ: исполнители ли для пьесы, или пьеса—для исполнителей. Ермолова десятки разъ бывала очаровательна, устраивала истинные праздники сценическаго искусства наперекоръ пьесѣ и ея автору, пользовалась ими лишь, какъ поводомъ, чтобы развернуть во всю ширь, раскрыть во всей глубинѣ свои силы, свою художественную красоту и значительность. Убогая авторская канва совсѣмъ пропадала для глазъ подъ роскошнымъ актерскимъ узоромъ. Это было своего рода commedia del'arte. Авторъ давалъ лишь намеки, схему, артистка творила образъ, пьесу. Но Пароди не оказался пригоднымъ даже въ качествѣ такого вотъ «повода», предлога для самостоятельнаго сценическаго творчества. Онъ заковалъ всю искренность артистки въ оковы своей слащавой фальши, громадныя ея чувства опуталъ частыми путами своей напыщенной фразеологіи, пламя ея страстей засыпалъ золою своего холоднаго краснорѣчія. И была въ этомъ спектаклѣ, по моему, не столько свободная игра, воль-

ное проявленіе актрисою себя, сколько борьба съ авторомъ, усилія преодолѣть и заслонить его ложь, его безталанность и безвкусіе. На такую борьбу уходило слишкомъ много силъ и мало уже оставалось ихъ для побѣды надъ чувствами зрителя. О, конечно, и въ этомъ печальномъ, досадномъ своею полною ненужностью спектаклѣ бывали мгновенія, когда monsieur Пароди, лукавый и какой то хлыщеватый авторъ, выряженный въ старое драматургическое тряпье, давно успѣвшее вылинять, проваливался куда то, и стояла передъ нами Ермолова съ могучею силою материнской любви и страданія, съ прекрасными слезами въ незрячихъ глазахъ. И уже близокъ былъ къ зрителю восторгъ. Но опять выскакивалъ monsieur Пароди и начиналъ свой скучный, пошлый, якобы трагическій парадъ. Тогда сама Ермолова, это олицетворенное отрицаніе парадности, становилась театральною... Не можетъ сердце сердцу говорить, когда между ними—стѣна «Побѣжденнаго Рима». Вотъ почему я и считалъ себя въ правѣ сказать, что совершенно напрасно была предпринята экскурсія въ театральный архивъ, что отнюдь не стоило снимать съ пыльной полки это твореніе и нести его на сцену, не стоило даже и съ точки зрѣнія хорошей роли для Ермоловой. А другихъ оправдывающихъ эту постановку мотивовъ ужъ и совсѣмъ не найти. Не изъ чего сотворить здѣсь не то что художественную радость, но даже и мимолетную театральную утѣху.

Играть «Побѣжденный Римъ» нашимъ актерамъ было трудно. Не умѣютъ они теперь съ такими ролями справляться, можетъ быть, потому, что стали искреннѣе, ушли ихъ талантъ и ихъ сценическіе навыки въ совсѣмъ другое. И чувствуютъ они себя въ этихъ роляхъ, какъ въ чужомъ платьѣ, неловко, нескладно и смѣшно. Думается мнѣ, что исполнители, по крайней мѣрѣ, большинство ихъ все время испытывали такое ощущеніе, что это какой-то маскарадъ. Да и не могли ощущать иначе. А разъ—маскарадъ, гдѣ ужъ тутъ заводить рѣчь объ искренности чувствъ, о непосредственности переживаній. Дай Богъ только не очень ужъ «навампукить». Авгуры тѣ хоть думали, что другимъ-то не виденъ ихъ обманъ. У игравшихъ «Побѣжденный Римъ» не могло быть и этого. И такъ

и казалось, что вотъ взглянутъ эти римляне, переживающіе такія громадныя, трагическія чувства, одинъ другому въ лицо и расхохочутся... Описывать и разбирать каждое исполненіе въ отдѣльности врядъ ли слѣдуетъ при такихъ условіяхъ спектакля, созданныхъ съ неизбѣжностью самымъ характеромъ пьесы. Нужно было все искусство и умѣнье быть торжественнымъ А. И. Южина, чтобы получилась все таки цѣльная фигура, какъ она получилась у этого исполнителя. У другихъ этого сверхъискусства не оказалось, можетъ быть потому, что у нихъ нѣтъ тѣхъ сценическихъ воспоминаній, какія есть у А. И. Южина и которыми онъ заставлялъ себя жить въ этотъ спектакль. Драма Пароди немного бы выиграла оттого, если бы была больше подходящею по внѣшнему виду и роли весталки г-жа Пашенная. Да и интонаціи артистки не совсѣмъ тѣ, которыхъ требуетъ роль. Но это слишкомъ маленькая бѣда по сравненію съ тою большою, въ смыслѣ художественномъ, бѣдою, какою является самая постановка такой пьесы. Эта постановка—какое то репертуарное недоразумѣніе, и это—зря загубленный мѣсяцъ работы цѣлой группы даровитыхъ людей. Такъ какъ нельзя видѣть въ выборѣ «Побѣжденнаго Рима» желаніе знакомить публику съ развитіемъ современной драматургіи, то нужно бы сказать, что эта постановка сдѣлана для обогащенія такъ называемаго «основного репертуара». Но вѣдь это можно говорить только въ шутку. Основной репертуаръ, это—вовсе не синонимъ всякой старой ветоши. Отнесемъ же данный спектакль просто на счетъ недоразумѣнія.

Иныя впечатлѣнія—отъ февральской постановки, отъ комедіи молодого датчанина Гойера. Такому дебютанту можно предсказать хорошую будущность. Въ немъ—несомнѣнный талантъ, наблюдательность, оригинальность и чувствованіе сцены. Онъ безъ тяжелодумства уменъ, онъ безъ кокетничанія блестящъ. И онъ умѣетъ писать такія отличныя роли, а пишущіе для театра какъ то совсѣмъ разучились это дѣлать. Роль опереточной актрисы Юліи, къ которой крадется уже старость, но не можетъ побѣдить ея жизнерадостности и «легкаго» отношенія къ жизни,—сущій кладъ для исполнительницы, даетъ широкій просторъ сценической виртуозности. И приблизи-

тельно такихъ же качествъ еще нѣсколько ролей въ «Дебютѣ Венеры»: брата пѣвицы Джона, одного изъ ея любовниковъ, еще другихъ. Тема пьесы—о старѣющей женщинѣ—почему то въ послѣдніе годы особенно популярна у скандинавскихъ авторовъ. На эту тему драма Кнута Гамсуна «У жизни въ лапахъ», которая невольно вспоминалась на спектаклѣ «Дебюта Венеры»; на эту же тему, хотя и взятую въ совсѣмъ иномъ поворотѣ, романъ Каринъ Микаэлисъ, которымъ съ годъ назадъ зачитывалась вся Европа. Въ противоположность этимъ двумъ своимъ предшественникамъ въ разработкѣ той же темы, Гойеръ не склоненъ настраиваться на очень уже трагичный ладъ. Съ его авторскаго лица не сходитъ веселая улыбка. И даже когда его героиня плачетъ, слезы у нея «легкія», меньше всего говорящія о «тьмѣ безнадежности въ измученной груди». Лишь въ одинъ моментъ сходитъ улыбка съ лица, вырывается нота почти трагическая: когда Юлія, только что дебютировавшая въ театрѣ жанра варьетэ, демонстрировавшая свою пышную наготу, срываетъ съ себя золотистый парикъ, и остается сѣдая старуха. Но сейчасъ же слезы ея опять дѣлаются «легкими», опять беретъ верхъ легкомысліе и жизнерадостность. Въ изображеніи борьбы этой натуры съ надвигающеюся старостью и заключается главное содержаніе пьесы; и изображеніе это сдѣлано мѣтко, правдиво и красиво. Отлично былъ использованъ этотъ матеріалъ и г-жей Лешковскою, играющею на малой сценѣ Юлію. Можетъ быть, въ Юліи Гойера побольше шику, что-ли, чѣмъ то было у Юліи г-жи Лешковской. Но это—только оттѣнокъ, не весьма существенный. Самое существо Юліи передано съ рѣдкою выразительностью, съ рѣдкою тонкостью и сценическимъ благородствомъ. И какое богатство интонацій, великолѣпныхъ подробностей! Зритель не переставалъ ими любоваться. Можетъ быть, далѣе, тотъ моментъ, обозначенный уже выше, когда острое отчаяніе на короткій мигъ вспыхиваетъ въ этой «легкой» женщинѣ, требуетъ большей не то что силы, но остроты въ передачѣ, чѣмъ это было въ исполненіи г-жи Лешковской. На мгновеніе нужно бы зрителю, за вечеръ привыкшему улыбаться и любоваться,—содрогнуться. Такого впечатлѣнія не было, или было

оно въ недостаточной степени сильное. А во всемъ остальномъ исполненіе, и по общему рисунку, и по всѣмъ деталямъ, было безупречное. И это, вмѣстѣ съ качествами самой пьесы, сдѣлало «Дебютъ Венеры» однимъ изъ самыхъ интересныхъ и пріятныхъ спектаклей за этотъ сезонъ въ Маломъ театрѣ.

Джонъ, родной братъ Юліи, не только по крови, но и по характеру. И онъ—воплощенное легкомысліе и жизнерадостность, хотя жизнь его была богата всякими треволненіями, неудачами; они придали его легкомыслію нѣсколько иной оттѣнокъ, подмѣшали къ нему и цинизма и злости. Г. Садовскій, игравшій Джона, врядъ ли поступилъ правильно, принявъ эти подмѣси за самое существо образа, имъ отдалъ первенствующее мѣсто въ своей передачѣ и такимъ образомъ превратилъ Джона въ какого то маленькаго Мефистофеля и «злодѣя». Джонъ—не злодѣй, онъ только шалопай и циникъ. И характеръ роли и весь стиль исполненія требуютъ игры болѣе легкой, искрометной, беззаботной. Гнаться за «демоническою натурою» тутъ совершенно не стоитъ, да и нельзя, такъ какъ все равно ничего этого не получится.

Въ кучѣ поклонниковъ Юліи есть одинъ, особенно интересный по своей психикѣ. Онъ—изъ тѣхъ, которые, разъ впустивъ въ сердце свое любовь, разъ загорѣвшись страстью къ женщинѣ, любятъ и горятъ уже до конца, ни передъ чѣмъ не останавливаются, даже передъ униженіемъ. И чѣмъ больше любимая женщина унижаетъ, тѣмъ мучительнѣе, но и тѣмъ сильнѣе они любятъ. Такіе становятся преступниками отъ любви. Герой «Дебюта Венеры», невзрачный и уже старый, преступникомъ не сталъ. Но сталъ ростовщикомъ, чтобы нажить состояніе побольше и съ этимъ состояніемъ дождаться, когда Юлія, всѣми оставленная, обратится къ нему, обопрется на его руку. Это—ростовщикъ, такъ сказать, съ идеею. И всѣ эти черты образа отлично передаетъ г. Южинъ, понемногу раскрываетъ истинное и сложное содержаніе своего героя. Другія фигуры, хотя и жизненны, подмѣчены наблюдательно и переданы мѣтко, представляютъ меньшій интересъ.

Подъ самый конецъ сезона Малый театръ далъ еще одну постановку, вернулъ въ репертуаръ лучшую и когда то, лѣтъ двадцать на-

задъ, имѣвшую на Малой же сценѣ очень большой успѣхъ пьесу Вл. И. Немировича-Данченко «Цѣна Жизни». Реставрировали пьесу для того, чтобы дать возможность уходящей на Александринскую сцену г-жѣ Рощиной-Инсаровой проститься съ московскою публикою въ хорошей роли. Но и безъ такого внѣшняго повода «Цѣна жизни» могла бы быть возвращена въ репертуаръ. Потому что она и сейчасъ полна интереса живого. А тотъ печальный разливъ самоубійствъ, которымъ отмѣчены послѣдніе годы, эта по настоящему угрожающая эпидемія, не щадящая никакіе возрасты, чуть не отъ восьмилѣтняго и до семидесятилѣтняго, никакіе классы, сословія, группы,—они придали теперь этой драмѣ о самоубійствѣ и интересъ трепетный. И я врядъ ли преувеличу, если скажу, что спектакль «Цѣны Жизни» былъ однимъ изъ самыхъ интересныхъ за сезонъ, волнующихъ, на которомъ между сценою и зрительною залою протянулись частыя нити.

Г-жа Рощина-Инсарова играла Анну Демурину, ту роль, которая въ первой постановкѣ была у Ермоловой. Не стану сравнивать два исполненія, хотя ермоловское и по сейчасъ такъ полно и ярко живетъ въ моей памяти во всѣхъ деталяхъ. Во всякомъ случаѣ, и у новой исполнительницы Анна была полна интереса, была сильно и своеобразно пережита. У г-жи Рощиной-Инсаровой есть тотъ именно «нервъ», какой нуженъ для этой роли. И были сцены, хотя бы чтеніе письма, отличныя, волновавшія, потому что были онѣ искреннія. Изъ всего, что артистка успѣла сыграть на Малой сценѣ, это было, пожалуй, самое удачное, самое цѣльное. Ея пребываніе въ Щепкинскомъ домѣ сложилось не очень благопріятно. По моему, въ театрѣ нѣсколько переоцѣнили артистку, большой и привлекательный талантъ которой—внѣ сомнѣній. Ее сочли актрисою трагедіи. И потому давали играть хотя бы «Герцогиню Падуанскую». А Рощина-Инсарова—актриса тихой драмы, нѣжныхъ страданій, но не трагическихъ чувствъ. Въ театрѣ Незлобина она имѣла колоссальный успѣхъ въ «Обнаженной» Батайля. Это—совсѣмъ плохая, банальная пьеса. Но роль какъ разъ рощинская. И она ее играла очаровательно. Артистка сразу стала въ Москвѣ популярною и любимою. За два года въ Маломъ театрѣ такой

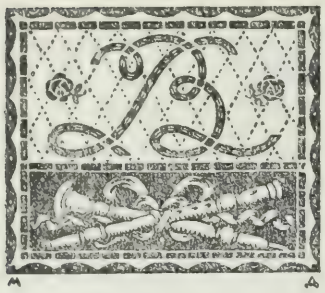
Г-ЖА НЕЖДАНОВА ВЪ ОП. «МИНЬОНА» ТОМА.
ИМПЕРАТОРСКІЙ МОСКОВСКІЙ БОЛЬШОЙ ТЕАТРЪ.

подходящей роли не нашлось. И такъ случилось, что Рощина-Инсарова точно не пришлась ко двору. Но и среди всякихъ неудачъ талантъ ея оставался виденъ, вдругъ, въ отдѣльной сценѣ начиналъ говорить такъ внятно. На спектаклѣ «Цѣны Жизни» было особенно жаль, что эта артистка уходитъ, мѣняетъ подмостки.

Роль Демурина, въ которой былъ во истину великолѣпенъ покойный А. П. Ленскій, перешла къ г. Падарину. И опять, если оставить сравненія, многое въ его исполненіи было хорошо, характерно, выразительно, а въ сценѣ ночного чтенія письма самоубійцы Морского—сильно. Изъ прежняго состава исполнителей осталась въ новомъ только г-жа Садовская, лучшая краса нашей Малой сцены. Она же была и лучшимъ украшеніемъ новаго спектакля «Цѣны Жизни». Все время, пока была на сценѣ, вызывала любованіе и восторгъ и мастерствомъ сценической характеристики, и правдивостью, и искренностью, теплотою юмора. Когда-то про старика Прова Садовскаго писали, что у него между образомъ и актеромъ «и иголочки не подпустишь», такъ полно сліяніе ихъ. Это же можно съ полнымъ основаніемъ повторить и про О. О. Садовскую, въ частности про исполненіе роли старухи Демуриной.

Таковы постановки обозрѣваемаго сезона. Къ нимъ нужно еще прибавить юбилейный спектакль въ ознаменованіе трехсотлѣтія призванія на царство Романовыхъ. Работу театръ произвелъ громадную, во многомъ отличную. Прошла передъ москвичами за сезонъ цѣлая галлерея ярко возсозданныхъ образовъ. Галлерея эта была бы еще богаче, еще значительнѣе и еще совершеннѣе, если бы не тѣ нѣкоторыя невѣрности, репертуарныя и иныя, о которыхъ я говорилъ въ началѣ своего бѣглаго обзора.

25-ТИЛѢТІЕ ДРАМАТИЧЕСКИХЪ КУРСОВЪ ПРИ ИМПЕРАТОРСКОМЪ СПБ. ТЕАТРАЛЬНОМЪ УЧИЛИЩѢ.



О вторникъ, 17 сентября 1913 г., былъ торжественно отпразднованъ юбилей первой драматической казенной школы, организованной по типу, приближающемуся къ высшимъ учебнымъ заведеніямъ, въ которую учащіеся принимаются уже взрослыми, причемъ отъ нихъ требуется общее среднее образованіе.

Торжество началось въ 2 часа дня молебномъ, отслуженнымъ настоятелемъ училищной церкви о. В. Ф. Пигулевскимъ, преподающимъ на курсахъ исторію церкви, который произнесъ краткое слово о высокихъ идеалахъ искусства и его облагораживающемъ вліяніи на душу человѣка.

Послѣ молебна въ театрѣ училища состоялся юбилейный актъ. За большимъ столомъ на сценѣ расположились: Директоръ Императорскихъ театровъ В. А. Теляковскій, о. В. Ф. Пигулевскій, Инспекторъ училиша И. М. Мысовскій, помощникъ его А. В. Бѣляевъ, преподаватели сценическаго искусства: В. Н. Давыдовъ, Ю. М. Юрьевъ и А. И. Долиновъ, лекторы и преподаватели: П. О. Морозовъ (исторія театра), А. В. Семека (исторія литературы), Г. М. Князевъ (эстетика), В. А. Головань (бытовая исторія), подполк. В. Я. Андреевъ (фехтованіе), А. К. Воскресенскій (гримъ), П. А. Гердтъ (танцы). Въ мѣстахъ для публики размѣстились приглашенныя лица, (въ ихъ числѣ б. Директоръ театровъ кн. С. М. Волконскій, б. главный режиссеръ Александринскаго театра Е. П. Карповъ, редакторъ «Ежег. Имп. Театровъ» баронъ Н. В. Дризенъ, б. уч-къ (2-го вып.) курсовъ, театральный критикъ и драматургъ-переводчикъ Н. Н. Тамаринъ (Окуловъ), б. инспекторъ театр. училища В. П. Писнячевскій, артистки М. Г. Савина, Н. С. Васильева, М. А. Ведринская, В. В. Пушкарева, Н. Г. Коваленская, В. Н. Климова, г-жи Ростова, Тиме, Прохорова, Рачковская, Есиповичъ, гг. А. А. Усачевъ (уч-къ 1-го выпуска), бывшіе ученики Н. Н. Ходотовъ, Борисовъ,

Пантелѣевъ, Ракитинъ, Всеволодскій, другіе бывшіе и настоящіе ученики курсовъ, балерина г-жа Смирнова, артистки и артисты.

Послѣ вступительнаго слова В. А. Теляковскаго, подчеркнувшаго плодотворную дѣятельность курсовъ, давшихъ казенной и частной сценѣ рядъ образованныхъ, культурныхъ артистокъ и артистовъ, г. Директоромъ была провозглашена здравица за Государя Императора, послѣ которой трижды былъ пропѣтъ національный гимнъ, покрытый «ура».

Инспекторъ курсовъ объявилъ затѣмъ, что Его Величество Государь Императоръ, въ виду исполнившагося 17 сентября с. г. 25-ти лѣтія курсовъ, въ 30-й день августа т. г. Всемилостивѣйше соизволилъ на установленіе особаго нагруднаго знака для лицъ, окончившихъ курсы съ тѣмъ, чтобы знакъ этотъ носился не на правой сторонѣ груди, гдѣ носятся знаки, полученіе коихъ сопряжено съ окончаніемъ высшихъ учебныхъ заведеній, а на лѣвой сторонѣ.

Такимъ образомъ, курсы приравнены не къ высшимъ, а къ среднимъ учебнымъ заведеніямъ. Далѣе Инспекторомъ было прочитано извлеченіе изъ отпечатаннаго къ юбилейному дню и розданнаго присутствовавшимъ на торжествѣ историческаго очерка г. Всеволодскаго (Гернгросса) о дѣятельности курсовъ *).

Изъ обучавшихся на курсахъ въ истекшее двадцатипятилѣтіе 472, окончило курсъ лишь 260 человѣкъ, т. е. около 55%. Изъ нихъ нынѣ служатъ на казенной сценѣ слѣдующія лица (по алфавиту): г-жи Васильева 2-я, Воротынцева, Есиповичъ, Коваленская, Лачинова, Любимская, Прохорова, Пушкарева, Рачковская, Ростова, Соловьева, Стравинская, Тхоржевская, Тиме, Чарская, Шигорина, гг. Берляндъ, Борисовъ, Владиміровъ, Вертышевъ, Вивьенъ, Всеволодскій, Гарлинъ Ждановъ, Казаринъ, Локтевъ, Лукашевичъ, Лешковъ, Надеждинъ, Озаровскій, Пантелѣевъ, Пашковскій, Смоличъ, Сухаревъ, Усачевъ, Ходотовъ.

На пенсіи—г-жи Виноградова, Дюжикова 2-я, Бурмистрова 1-я (Облакова), Бурмистрова 2-я, Нальханова, гг. Петровъ, Израилевъ.

---

[1]) Напечатано въ приложеніи въ вып. 5 «Ежег. Имп. Театровъ».

Скончались: г-жа Юрковская, гг. Андреевъ, Яковлевъ С., Яковлевъ Н.

Ушли съ казенной на частныя сцены г-жи: Ага-Гамза, Глѣбова (Судейкина), Ускова, Кованько (Лермина), Крылова, Миронова, Юневичъ, Юренева, гг. Добровольскій, Павловъ, Крюковъ, Кравотынскій.

Не были приняты на казенную сцену и завоевали себѣ болѣе или менѣе видное имя на частныхъ сценахъ, помимо ушедшихъ съ казенной сцены г-жъ Мироновой, Юреневой, Лерминой, Глѣбовой и гг. Добровольскаго и Крюкова: г-жи (по алфавиту), Алейникова, Аратова, Больцани, Волховская С., Волховская Н., Вертеръ, Вульфъ, Голубева, Грановская, Горцева, Дестомбъ, Дмитріева, Иртеньева, Иванова-Новикова, Игнатьева, Казина, Казанцева, Карпова, Каренина, Климова, Кончіелова, Краснокутская, Кузнецова, Кузмина, Кускова, Лорина, Лосева, Лярова, Люминарская, Мансветова, Мессингъ, Моравская, Миличъ, Мирова, Миропольская, Нелидова, Озерова, Погонина, Порчинская, Рѣпина, Рутковская, Самойловичъ, Селезнева, Хованская, Чеканъ, Яворская, гг. Ангаровъ, Анисимовъ, Броневскій, Бережной, Бецкій, Боронихинъ, Глаголинъ, Дауговетъ, Дементьевъ (†), Домогаровъ, Зубовъ, Зацкой, Кротковъ, Курихинъ, Лось, Миклашевскій, Николаевъ, Наровскій, Пахомовъ, Порохинъ, Прокофьевъ, Рязанцевъ, Сассъ-Тисовскій, Ставрогинъ, Топорковъ, Шестовъ, Турцевичъ, Феона, Шумовъ (†), Шульгинъ.

Привѣтствіе отъ труппы Александринскаго театра (въ депутаціи— М. Г. Савина и М. А. Ведринская) сказалъ Ю. В. Корвинъ-Круковскій.

Н. С. Васильева подѣлилась своими воспоминаніями о первыхъ годахъ курсовъ, за время ея, совмѣстно съ покойными М. И. Писаревымъ и Н. Ф. Сазоновымъ и здравствующимъ В. Н. Давыдовымъ, преподаванія; артистка отмѣтила печальное явленіе—стремленіе на сцену людей, не призванныхъ къ ней, а ищущихъ здѣсь легкихъ успѣховъ, достигнутыхъ путями, ничего общаго съ искусствомъ не имѣющими.

Отъ французской труппы Михайловскаго театра говорилъ г. Поль Роберъ. Когда онъ упомянулъ «о гордости» русской сцены, В. Н. Давыдовѣ, послѣднему была устроена горячая овація.

Директоръ 1-го кадетскаго корпуса, генералъ Григорьевъ, прочелъ адресъ отъ ввѣреннаго ему учебнаго заведенія (бывш. Шляхетнаго корпуса), «которое послужило гнѣздомъ и разсадникомъ первыхъ дѣятелей русской сцены». «Незабвенныя имена, говорится въ адресѣ, А П. Сумарокова, актеровъ Волковыхъ и Дмитревскаго, бывшихъ кадетъ корпуса, навсегда будутъ блистать на скрижаляхъ исторіи родного намъ русскаго театра. Успѣхъ первыхъ дворцовыхъ спектаклей въ царствованіе Императрицы Елисаветы Петровны, участниками коихъ были кадеты корпуса и позже—живой примѣръ Ѳедора Григорьевича Волкова, беззавѣтно преданнаго искусству сцены и отдавшаго ей всѣ недюжинныя дарованія и силы, повели непосредственно къ мысли объ устройствѣ постояннаго русскаго публичнаго театра, какъ государственнаго учрежденія, первымъ Директоромъ котораго былъ тотъ-же А. П. Сумароковъ. Прошло съ тѣхъ поръ полтора вѣка, но первый кадетскій корпусъ не забылъ своихъ старыхъ питомцевъ, подвизавшихся на отечественной сценѣ и будившихъ лучшія чувства современнаго имъ общества. Памятуя ихъ завѣты, корпусъ навсегда сохранилъ глубокое уваженіе къ родному русскому искусству и горячее сочувствіе ко всему, что содѣйствуетъ его процвѣтанію. И въ сегодняшній день первый кадетскій корпусъ, привѣтствуя двадцатипятилѣтіе плодотворной и высокополезной дѣятельности драматическихъ курсовъ при Императорскомъ Спб. Театральномъ училищѣ, просить принять его пожеланія дальнѣйшаго ихъ процвѣтанія на долгіе и долгіе годы».

П. О. Морозовъ охарактеризовалъ покойныхъ преподавателей курсовъ: М. И. Писарева, Н. Ф. Сазонова, проф. Мандельштамма, П. И. Вейнберга, В. П. Острогорскаго и Ю. Ю. Цвѣтковскаго.

Отъ труппы театра А. С. Суворина говорилъ режиссеръ г. Главацкій при депутаціи изъ г-жъ Мировой, Горцевой, гг. Топоркова и Каменскаго.

Отъ театровъ Попечительства о народной трезвости говорилъ генералъ А. В. Черепановъ, при депутаціи изъ г-жъ Лосевой, Райдиной, гг. Фигнера, Алексѣева и Розенъ-Санина.

Ю. Э. Озаровскій (уч-къ 2-го выпуска курсовъ) произнесъ рѣчь о

своей мечтѣ—созданіи новой, свободной, независимой отъ «театральныхъ цеховъ» школы сценическаго искуства, въ которой живое, практическое знакомство съ театромъ, музыкой, живописью, танцемъ должно предшествовать усвоенію теоріи и научныхъ доктринъ. Онъ звалъ театръ «на волю, на рускій зеленый лугъ», на вдохновленную дружнымъ сотрудничествомъ искусства и науки сценическую подготовку дѣятелей театра при помощи «сокровищъ новыхъ искусства и литературы», при помощи исканія «новыхъ путей» театра. По мнѣнію г. Озаровскаго, «будущая русская драматическая школа, разувѣрившись въ благахъ театральнаго цеха, опредѣленно разстанется съ нимъ и, принявъ характеръ полной независимости отъ спроса и предложенія театральной биржи, всѣ свои силы и возможности направитъ въ сторону самостоятельнаго художественно-педагогическаго существованія.

Школа будущаго поставитъ своей задачей не тотъ или иной театръ, къ которому до того тяготѣла, а свободное, т. е. чистое и наивное въ своей чистотѣ, драматическое искусство.

Поэтому будущая драматическая школа должна быть такъ оборудована педагогическими силами и средствами, чтобы живое содѣйствіе памятниковъ искусства на учащихся было фундаментомъ ихъ эстетическаго воспріятія. Великое начало художественнаго творчества, начало, на которое такъ еще мало обращается вниманія въ нашихъ драматическихъ школахъ и которое называется художественнымъ вкусомъ, прививается не формальнымъ знаніемъ, а постояннымъ пребываніемъ въ атмосферѣ прекраснаго. Такимъ образомъ, забота о художественномъ вкусѣ будущихъ артистовъ также зоветъ къ указанной реформѣ.

Уже начались въ современной драматической школѣ поиски способовъ ознакомленія учащихся съ передачей въ драматическомъ искусствѣ того, что составляетъ вѣнецъ его, т. е. стиля исполненія.

Пересматриваются, исправляются и обогащаются методы преподаванія декламаціи, мимики, грима, костюма и «вспомогательныхъ» искусствъ: музыки, пѣнія, танцевъ, фехтованія, гимнастики и т. п.

Будущая школа, несомнѣнно, разовьетъ эти пути преподаванія драматическаго искусства, но она еще болѣе и прежде всего долѣе, чѣмъ современная, займется изученіемъ эстетическихъ слагаемыхъ его, т. е. мимики, тоники, грима, костюма, декораціи, костюма, освѣщенія, музыки и архитектуры театра...

Будущая драматическая школа учтетъ великую тоску современнаго театра, оторваннаго отъ живой связи съ природой и народомъ».

Г. Кіевскій привѣтствовалъ курсы отъ общедоступнаго передвижного театра П. П. Гайдебурова.

Появленіе у каѳедры В. Н. Давыдова было поводомъ для новой ему оваціи. Славный артистъ сказалъ, что «свѣтлый праздникъ курсовъ совпалъ съ праздникомъ святыхъ Софіи, Вѣры, Надежды и Любви. Пусть нѣжная мать—мудрость (Софія), сказалъ В. Н., умудряетъ молодежь на одушевленное вѣрой, надеждой и любовью жреческое служеніе родному искусству, пусть служеніе это будетъ идти по пути правды, пусть оно будетъ горѣть любовью не только къ новому, но вѣчному въ театрѣ и литературѣ. Держите высоко знамя артиста, честно служите своему дѣлу, свято уважая его даже, когда оно невелико: лучше хорошо подать на сценѣ стаканъ воды, чѣмъ зарѣзать плохимъ исполненіемъ «Гамлета»».

Далѣе были прочтены привѣтственныя телеграммы. Въ отвѣтъ на посланную г. Директоромъ театровъ отъ имени конференціи, бывшихъ и настоящихъ учениковъ въ Ливадію г. Министру Императорскаго Двора телеграммы съ просьбой повергнуть къ стопамъ Его Императорскаго Величества вѣрноподданническія чувства «преданности, любви и благодарности за милости, постоянно и обильно изливавшіяся на училище съ высоты Престола», были получены изъ Ливадіи отъ графа Фредерикса слѣдующія телеграммы:

1. «Директору Императорскихъ театровъ. Государь Императоръ, по докладу моему, повелѣть мнѣ соизволилъ передать драматическимъ курсамъ при Императорскомъ С.-Петербургскомъ Театральномъ Училищѣ, по случаю 25-лѣтія ихъ существованія, поздра-

вленіе отъ Имени Ихъ Императорскихъ Величествъ и пожеланья дальнѣйшаго преуспѣянія. Министръ Императорскаго Двора, графъ Фредериксъ».

2. «Директору Императорскихъ Театровъ. Въ день 25-лѣтія существованія драматическихъ курсовъ при Императорскомъ С.-Петербургскомъ Театральномъ Училищѣ шлю искреннія поздравленія съ юбилеемъ и желаю курсамъ съ успѣхомъ продолжать свою просвѣтительную работу на пользу нашего драматическаго искусства. Министръ Императорскаго Двора Графъ Фредериксъ».

Графу Фредериксу были посланы отвѣтныя благодарственныя телеграммы за подписью г. Директора Императорскихъ театровъ.

Привѣтствія слѣдовали затѣмъ въ такомъ порядкѣ: 1) Отъ Императорскаго Московскаго Театральнаго Училища, 2) Отъ артистовъ Императорскаго Малаго театра, за подписью управляющаго труппой А. И. Южина, 3) Отъ труппы Императорскаго Маріинскаго театра, за подписью главнаго режиссера І. В. Тартакова, 4) Отъ Спб. Литературно - Художественнаго Общества съ пожеланіемъ курсамъ «стать на ту ступень государственнаго и общественнаго равновѣсія, которой достойна единственная на всю страну правительственная высшая драматическая школа», 5) Отъ Совѣта Императорскаго Русскаго Театральнаго Общества съ пожеланіемъ, чтобы молодыя артистическія силы шли въ театръ съ благоговѣйной къ нему любовью, внося на сцену вѣчные и неизмѣнные идеалы правды, добра и красоты, являясь продолжателями славныхъ традицій русскаго театра, 6) Отъ Спб. Общества имени Островскаго съ пожеланіемъ вносить въ дѣло театра «свѣтъ знанія и искусства», 7) Отъ Московскаго Общества имени Островскаго, 8) Отъ журнала «Театръ и Искусство», 9) Отъ театральной школы имени А. С. Суворина за подписью Директора школы М. Г. Савиной, 10) Отъ Союза драматическихъ и музыкальныхъ писателей съ выраженіемъ надежды, что курсы «будутъ поддерживать славныя традиціи русскаго театра» 11) Отъ Музыкально-драматическаго Училища Московскаго Филармоническаго

Г. ЭРНСТЪ ВЪ ОП. «МИНЬОНА» ТОМА.
ИМПЕРАТОРСКІЙ МОСКОВСКІЙ БОЛЬШОЙ ТЕАТРЪ.

Общества, 12) Отъ Спб. Филармоническаго Общества, 13) Отъ А. Е. Молчанова, 14) Отъ К. А. Варламова съ пожеланіемъ «непоколебимой любви и уваженія къ святому дѣлу. Работай, надѣйся, люби—пусть будетъ Вашимъ девизомъ», 15) Отъ В. А. Мичуриной: «желаю любви, труда, благоговѣнія на славу родного искусства», 16) Отъ и. о. Инспектора Императорскаго Московскаго Театральнаго Училища В. А. Михайловскаго, 17) Отъ А. А. Плещеева, 18) Отъ Н. Н. Арбатова, 19) Отъ А. А. Санина: «Пусть школа растетъ и крѣпнетъ, пусть несетъ на русскую сцену жизнь, молодость, талантъ, знаніе, культуру», 20) Отъ Е. П. Дюжиковой 2-й (уч-цы 1-го выпуска), съ пожеланіемъ курсамъ «быть не только высоко-культурнымъ училищемъ, но и высшей школой со всѣми ея правами», 21) Отъ г-жи Юреневой: «Благодарный привѣтъ всѣмъ тѣмъ, кто научилъ меня любить мое дѣло и вѣрно служить ему», 22) Отъ б. уч-цы г-жи Остроградской, съ привѣтомъ «хранителю драгоцѣнныхъ завѣтовъ русской драмы и создателю новыхъ блестящихъ борцовъ за славу и первенство русскаго искусства», 23) Отъ Б. С. Глаголина (на имя В. Н. Давыдова): «Привѣтствую родные, милые курсы и въ качествѣ нелюбимаго пасынка Васъ нѣжно цѣлую», 24) Отъ г. Феона, 25) Отъ г. Бецкаго, 26) Отъ г-жи Горцевой, 27) Отъ г. Шестова, 28) Отъ г. Ракитина.

По окончаніи торжества было сдѣлано нѣсколько фотографическихъ снимковъ съ группы собравшихся.

На другой день вечеромъ состоялся банкетъ б. учениковъ въ ресторанѣ «Кюба», на которомъ былъ б. Директоръ Императорскихъ Театровъ кн. С. М. Волконскій, многіе артисты и артистки и нѣкоторые преподаватели курсовъ.

Еще черезъ нѣсколько дней состоялся другой банкетъ, устроенный нынѣшними учениками курсовъ, на которомъ были В. Н. Давыдовъ, А. А. Усачевъ, А. И. Долиновъ и др.

БИБЛІОГРАФІЯ.

J. Patouillet. Ostrovski et son théâtre de moeurs russes. Paris, Plon, 1912.

Профессоръ лицея Мишле въ Парижѣ, г. Патуйлье,—одинъ изъ немногихъ французскихъ ученыхъ, поставившихъ себѣ задачею изученіе русской литературы, выбралъ спеціальнымъ предметомъ своихъ изслѣдованій русскій театръ и въ частности—Островскаго. Годъ тому назадъ онъ издалъ книгу: «Русскій театръ до Островскаго», въ свое время отмѣченную въ «Ежегодникѣ» рецензіей Б. В. Варнеке. Теперь передъ нами—новый трудъ г. Патуйлье, огромный томъ въ 500 страницъ, посвященный уже прямо Островскому и его бытовому театру. Эта книга должна была бы быть написана русскимъ авторомъ, и нельзя не пожалѣть о томъ, что въ нашей литературѣ не сдѣлано до сихъ поръ попытки хотя бы только собрать воедино и освѣтить въ систематическомъ изложеніи тотъ, уже весьма обширный, біографическій и критическій матеріалъ, который накопился за время дѣятельности Островскаго и за два съ половиною десятилѣтія, прошедшія со дня его кончины. Волею судебъ, намъ пришлось уступить первенство въ этомъ отношеніи иностранцу, и мы можемъ только благодарить судьбу за то, что она послала Островскому, въ лицѣ г. Патуйлье, въ высшей степени добросовѣстнаго, вдумчиваго и благожелательнаго цѣнителя.

До послѣдняго времени нашъ національный драматургъ оставался во Франціи почти неизвѣстнымъ. Имъ не интересовался никто, кромѣ тѣснаго кружка ученыхъ, занимающихся нашимъ языкомъ и литературой. Въ то время, какъ другіе великіе наши писатели—Пушкинъ, Лермонтовъ, Грибоѣдовъ, Крыловъ, Некрасовъ, Гоголь, Тургеневъ, Толстой, Достоевскій, Гончаровъ и др. находили себѣ многочисленныхъ переводчиковъ (хотя далеко не безупречныхъ въ отношеніи какъ выбора произведеній, такъ и вѣр-

ности перевода), изъ всѣхъ сочиненій Островскаго при его жизни удостоилась этой чести только «Гроза», да и этотъ переводъ постигла особая судьба: Сарсэ, прочитавъ его въ рукописи, пришелъ въ восторгъ отъ пьесы и находилъ, что она непремѣнно должна быть сыграна на французской сценѣ; по настояніямъ Тургенева, редакторъ Revue des deux Mondes Бюлозъ соглашался ее напечатать, но потребовалъ такихъ сокращеній и «очищенія» пьесы отъ словъ, казавшихся ему слишкомъ грубыми, на которыя Тургеневъ не могъ согласиться,—и переводъ увидѣлъ свѣтъ только въ 1889 году. Въ ту пору «экзотизмъ» вообще и въ частности интересъ ко всему русскому, начиналъ уже входить въ моду въ Парижѣ. Гг. Павловскій и Метенье издали свой переводъ «Грозы» и попытались поставить его на сценѣ. Но, къ несчастью, для этой попытки они могли располагать только отдаленнымъ отъ центра и третьестепеннымъ театромъ съ очень плохой труппой и режиссеромъ, не имѣвшимъ никакого понятія о русской жизни. Жалкіе костюмы и декораціи, при никуда негодномъ исполненіи, конечно, могли только содѣйствовать полному провалу пьесы. «Я тогда только забуду этотъ злополучный вечеръ», писалъ Сарсэ, «когда *Гроза* будетъ поставлена достойнымъ образомъ на большой сценѣ». Но для такой «реабилитаціи» Островскаго въ глазахъ французской публики и до сихъ поръ не пришелъ еще часъ... Начиная съ 90-хъ годовъ минувшаго столѣтія, интересъ къ русской литературѣ во Франціи замѣтно оживляется, появляется много переводовъ съ русскаго, даже изъ такихъ писателей, которыхъ лучше бы и не показывать за границей, но Островскаго по прежнему обходятъ. Такимъ образомъ, французскому писателю, предпринявшему трудъ объ Островскомъ, предстояла далеко не легкая задача: онъ долженъ былъ говорить о предметѣ, французской публикѣ совершенно неизвѣстномъ, открывать передъ своими читателями совершенно новый міръ и одновременно знакомить ихъ какъ съ авторомъ комедій, такъ и съ тѣмъ бытомъ, который послужилъ для нихъ реальною основою и который такъ далекъ, такъ «экзотиченъ» для француза. И эту задачу, потребовавшую огромнаго труда, обширной начитанности въ русской

литературѣ и проникновенія, такъ сказать, въ самое нутро нашей жизни, г. Патуйлье исполнилъ съ рѣдкою добросовѣстностью и любовью къ дѣлу. Приложенный къ книгѣ указатель источниковъ, занимающій болѣе 6 страницъ мелкаго шрифта, причемъ не обойдены даже и сравнительно незначительныя журнальныя и газетныя статьи, является нагляднымъ свидѣтельствомъ полноты предпринятыхъ авторомъ разысканій, а прекрасный переводъ множества отрывковъ изъ пьесъ Островскаго показываетъ, до какой степени г-ну Патуйлье удалось овладѣть русскимъ языкомъ. При такой солидной подготовкѣ авторъ изслѣдованія оказался вполнѣ на высотѣ своей задачи. Внимательно и съ возрастающимъ интересомъ отъ начала до конца прочитавъ его книгу, мы не нашли въ ней сколько-нибудь замѣтныхъ ошибокъ или признаковъ неправильнаго пониманія русской жизни. Конечно, намъ невозможно отрѣшиться отъ русскаго пониманія и стать на точку зрѣнія французскаго читателя этой книги: можетъ быть, многія ея страницы вызовутъ среди французской публики недоумѣнія; насъ авторъ совершенно удовлетворяетъ какъ своей ясностью, такъ и полнотою содержанія.

Г. Патуйлье ограничиваетъ свое изслѣдованіе только бытовыми пьесами Островскаго, оставляя безъ разбора какъ его историческія драмы и «Снѣгурочку», такъ и переводы, а также пьесы, написанныя въ сотрудничествѣ съ Невѣжинымъ и Соловьевымъ, въ которыхъ доля Островскаго, какъ извѣстно, далеко не была незначительна. Послѣ сжатаго біографическаго очерка, въ которомъ не упущено ничего существеннаго, авторъ обращается къ подробной характеристикѣ типовъ бытовой комедіи, изображая, на основаніи пьесъ Островскаго, профессіональныя и общественныя особенности и домашніе нравы купеческой среды, давшей нашему драматургу наиболѣе обширный матеріалъ; затѣмъ, пользуясь тѣмъ же методомъ, онъ даетъ характеристику и другихъ общественныхъ слоевъ, затронутыхъ пьесами Островскаго: дворянъ, чиновниковъ, дѣльцовъ, актеровъ. Слѣдующая обширная глава книги посвящена повѣркѣ правдивости и жизненности этихъ типовъ историческими и литературными свидѣтельствами

и сопоставленію произведеній Островскаго съ сочиненіями другихъ нашихъ писателей, изображающихъ тѣ же или аналогичныя явленія русской жизни. Послѣдняя глава книги посвящена критической оцѣнкѣ творчества Островскаго. Здѣсь, прежде всего, авторъ останавливается на отношеніи къ Островскому нашей критики, указывая, какъ на характерное ея отличіе отъ французской, на то, что послѣдняя обыкновенно сосредоточиваетъ свое вниманіе на техникѣ исполненія, между тѣмъ какъ русская критика чаще всего судитъ произведеніе по его существу и съ точки зрѣнія общественной. Отмѣтивъ, затѣмъ, нѣкоторые упреки, сдѣланные Островскому русскими цѣнителями, онъ останавливается на мнѣніяхъ, высказанныхъ о нашемъ драматургѣ нѣкоторыми французскими писателями, находившими его драматическое мастерство слишкомъ «примитивнымъ». По мнѣнію г. Патуйлье, этотъ приговоръ свидѣтельствуетъ только о слишкомъ поверхностномъ знакомствѣ судей съ осуждаемыми произведеніями русскаго писателя. «Наши критики», говоритъ онъ, «со слишкомъ французскимъ суевѣріемъ судили о механизмѣ пьесы по рецептамъ Дюма или даже Скриба,— какъ будто бы театръ не можетъ не признавать того или иного рецепта, не переставая, все-таки, быть театромъ».

Внимательное разсмотрѣніе рукописей Островскаго приводитъ изслѣдователя къ заключенію, что драматургъ тратилъ очень много усидчиваго труда на сочиненіе большей части своихъ пьесъ, на разработку подробностей, болѣе тщательную обрисовку типовъ и т. д. Указавъ далѣе на нѣкоторые недостатки инсценировки и вообще театральнаго механизма въ иныхъ пьесахъ Островскаго, г. Патуйлье подробно останавливается на «Грозѣ» и ея неудачномъ представленіи 1889 г. и высказываетъ надежду, что, быть можетъ, въ Парижѣ найдется, наконецъ, просвѣщенный руководитель театра и даровитая актриса, ищущая благодарныхъ ролей, для того, чтобы возобновить неудавшуюся попытку, конечно,—при условіи строгой вѣрности колориту драмы. За этими замѣчаніями слѣдуетъ сжатый обзоръ комическихъ пріемовъ Островскаго и общій перечень созданныхъ имъ типовъ. Наконецъ, авторъ останавливается,—насколько это

возможно для иностранца, — и на особенностяхъ языка нашего драматурга, отмѣчая его красочность, вѣрность быту и оригинальность, благодаря которой изученіе его произведеній является высшею школою живой русской рѣчи.

Резюмируя результаты своего изслѣдованія на нѣсколькихъ страницахъ «заключенія», авторъ видитъ заслугу Островскаго, главнымъ образомъ, въ его «трезвомъ» реализмѣ, въ правдивомъ, свободномъ отъ предвзятыхъ идей, изображеніи русской жизни. «Будучи вѣрною картиною русскаго быта за цѣлое полустолѣтіе, театръ Островскаго даетъ намъ цѣлую галлерею не призраковъ или искусственныхъ фигуръ, а живыхъ и колоритныхъ типовъ. Сопоставленіе съ современною ему дѣйствительностью придаетъ этому театру несомнѣнность историческаго и этнографическаго «документа». Пусть нѣкоторыя части этой картины уже устарѣли, но въ общемъ, далеко ли отошла нынѣшняя Россія отъ того, что еще вчера было живой правдой?.. Островскій—писатель глубоко русскій, демократъ въ благороднѣйшемъ смыслѣ этого слова, но безъ фразъ и декламаціи... Его произведенія учатъ терпѣнію и благоразумному оптимизму; идеалистамъ, которые нерѣдко не столько просвѣщаются, сколько ослѣпляются западными идеями и слишкомъ торопливо вѣрятъ въ прогрессъ, Островскій показываетъ, какъ много остается еще отсталыхъ, и вмѣсто того, чтобы черезъ головы этихъ милліоновъ обращаться съ проповѣдью къ меньшинству, онъ внушаетъ мысль о необходимости постепенно приводить эти милліоны къ благоразумному самосознанію, не допуская рѣзкаго разрыва съ прошлымъ, въ которомъ не все было плохо»...

Въ заключительныхъ строкахъ своей книги г. Патуйлье, упомянувъ о «шатаніяхъ» русскаго театра,—большею частью подъ иноземными вліяніями,—между «грубымъ натурализмомъ съ гуманитарными или революціонными тенденціями и туманнымъ символизмомъ съ философскими притязаніями и импрессіонистской инсценировкой», съ чувствомъ удовлетворенія указываетъ на побѣду «быта» въ лицѣ Островскаго, въ послѣднее время снова завоевывающаго себѣ первое мѣсто на нашей сценѣ.

Таково, въ самомъ общемъ очеркѣ, богатое содержаніе этого изслѣдованія, которому нельзя не пожелать возможно болѣе широкаго распространенія не только среди французскихъ читателей, но и среди русской публики, не имѣющей, къ стыду нашему, подобной книги на нашемъ родномъ языкѣ.

П. Морозовъ.

Редакторъ **Баронъ Н. В. Дризенъ.**

ПРОДОЛЖАЕТСЯ ПОДПИСКА на 1913 годъ

НА

ЕЖЕГОДНИКЪ

ИМПЕРАТОРСКИХЪ Театровъ

(двадцать третій годъ изданія).

Въ теченіе 1913 года журналъ выйдетъ семь разъ (Январь—Мартъ, Сентябрь—Декабрь) книжками въ 8—10 печатныхъ листовъ, формата малое in 4⁰, съ художественными приложеніями.

Каждая книжка «Ежегодника» будетъ по прежнему заключать въ себѣ: записки и воспоминанія театральныхъ дѣятелей, статьи, касающіяся текущихъ постановокъ въ Императорскихъ театрахъ, точную лѣтопись Императорскихъ театровъ, статьи по прикладному искусству, обзоръ выдающихся событій изъ жизни частныхъ и заграничныхъ театровъ и т. д.

Въ числѣ статей, имѣющихся въ распоряженіи редакціи, въ ближайшихъ книжкахъ напечатаны будутъ слѣдующія работы: *Е. В. Аничкова*—Шекспировскія хроники; *С. Бертенсонъ*. Дѣдъ рус. сцены. Матеріалъ къ біографіи И. И. Сосницкаго.—*Е. Браудо*.—Музыкальныя драмы Р. Штрауса; *Юрія Веселовскаго*.—Новыя варіаціи «Миѳа о Бэконѣ»;—Переписка *А. Н. Верстовскаго* съ *А. М. Гедеоновымъ; В. Курбатовъ*—Декоративное искусство въ Италіи XVII в.; *В. П. Лачинова*.—Жизнь и творчество Шекспира; *проф. А. Линиченко*. Нѣмецкій актеръ о Россіи XVIII в. *Іос. Миклашевскаго*.—Импрессіонизмъ въ музыкѣ; *Е. Паннъ*.—Драма вѣчности въ творчествѣ П. Клоделя; *Л. А. Саккетти*—«Моцартъ, какъ оперный композиторъ»; *Ю. Слонимской*—«Пантомима»; *К. Тіандеръ*.—«Лѣсной театръ подъ Копенгагеномъ» и др.

Въ приложеніи будутъ даны «Лѣтопись Императорскихъ Спб. Театровъ за время 1881—1891 гг.», составленная *П. Н. Столпянскимъ*, и «Лѣтопись Императорскихъ Московскихъ Театровъ», составл. *В. А. Михайловскимъ*.

Кромѣ того, въ журналѣ будутъ напечатаны письма заграничныхъ корреспондентовъ «Ежегодника»: изъ Берлина — *Н. К. Мельникова-Сибиряка* и *Herm. Bahr'a*; изъ Мюнхена — *Зигфрида Ашкинази*; Парижа—*Paul Ginisty*.

Цѣна годового экземпляра (подписной годъ считается съ января мѣсяца) шесть рублей съ доставкой и пересылкой.

Допускается разсрочка для служащихъ въ казенныхъ учрежденіяхъ, съ ручательствомъ гг. казначеевъ.

Подписка принимается во всѣхъ главнѣйшихъ книжныхъ магазинахъ Спб. и Москвы, а также въ Конторѣ журнала (**Итальянская, д. 1, кв. 13; тел. 130-41**).

Цѣна отдѣльнаго выпуска 1 руб.

Редакторъ **Баронъ Н. В. Дризенъ.**

Типографія Императорскихъ Спб. Театровъ, Моховая, 40.

ЕЖЕГОДНИКЪ

ИМПЕРАТОРСКИХЪ ТЕАТРОВЪ

1913

ВЫПУСКЪ VII

СОДЕРЖАНІЕ.

Очерки по исторіи декораціоннаго искусства. В. Курбатова.

Жизнь и творчество Шекспира. В. П. Лачинова.

Музыкальныя драмы Рихарда Штрауса. Евгенія Браудо.

Искусство и вдохновеніе. Н. Вильде.

Впечатлѣнія сезона. Александринскій театръ. „Доходное мѣсто" А. Островскаго. Сергѣя Ауслендеръ.

Новь и старь. В. Боцяновскаго.

Юбилеи (1912—1913 г.г.) А. А. Архангельскій—Е. И. Збруева.—Е. К. Лешковская.—Э. Ф. Направникъ.—П. М. Невѣжинъ.—А. Е. Осокинъ.—О. О. Преображенская.—В. А. Рышковъ.—А. С. Танѣевъ.—А. А. Яблочкина.

Некрологи (1912—1913 г.г.), Р. Вагнеръ.—М. М. Варавввинъ.—А. Г. Васильева.—Дж. Верди.—Ѳ. Г. Волковъ.—Гр. А. А. Голенищевъ-Кутузовъ.—К. Ѳ. Головинъ.—А. С. Даргомыжскій.—Н. И. Забѣлла-Врубель.—А. М. Кондратьевъ.—В. К. Лядова-Помазанская.—С. В. Носовъ.—П. М. Пчельниковъ.—Гр. С. А. Ржевусскій.—А. А. Стаховичъ.—П. А. Стрепетова.—Д. А. Усатовъ.—И. В. Цвѣтаевъ,—Ю. Ю. Цвѣтковскій.—П. И. Чайковскій.—М. Н. Черемухинъ.—И. Е. Чернышевъ.—Я. Е. Шушеринъ.—М. С. Щепкинъ.—Н. Г. Яковлевъ.

Некрологи и памятки, посвященныя А. М. Кондратьеву, П. М. Пчельникову, М. Н. Черемухину, Я. Е. Шушерину и М. С. Щепкину составлены В. А. Михайловскимъ. Памятка И. Е. Чернышеву составлена П. Россіевымъ. Всѣ остальные юбилеи и некрологи написаны Н. Н. Окуловымъ.

Указатели статьямъ.

Указатели рисункамъ, появившимся въ „Ежегодникѣ" въ теченіе 1911, 1912 и 1913 г.г.

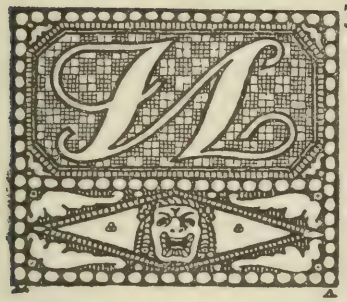
Продолженіе см. 3 стр. обложки.

ТЕАТРЪ ВЪ ПРІЕНЭ (МАЛАЯ АЗІЯ).
ВИДНО УСТРОЙСТВО ПРОСКЕНІЯ ИЗЪ МРАМОРНЫХЪ ПОЛУКОЛОННЪ. САМАЯ СЦЕНА БЫЛА НАДЪ НИМИ.

ОЧЕРКИ ПО ИСТОРІИ ДЕКОРАЦІОННАГО ИСКУССТВА.

В. КУРБАТОВА.

ВВЕДЕНІЕ.



ЗЪ всѣхъ произведеній искусства театральныя декораціи наиболѣе недолговѣчны. Обыкновенно и не стремятся избѣгать этого недостатка, такъ какъ, съ одной стороны, интересъ къ пьесѣ вообще быстро ослабѣваетъ, а съ другой стороны, необходимость быстрой смѣны заставляетъ примѣнять для декорацій легкій и малопрочный матеріалъ (холсты). Кромѣ того, основной задачей декоратора является возможно сильное, но кратковременное воздѣйствіе на зрителя, и, такъ какъ послѣдній далеко не всегда успѣваетъ разобраться въ эффектѣ, то вообще очень рискованно полагаться на описаніе современниковъ. Вотъ почему исторія театральныхъ декорацій такъ неполна и основана часто на весьма неясныхъ и часто отрывочныхъ документахъ. Въ силу этого обычно возникали и возникаютъ неправильныя представленія о театрѣ былыхъ временъ. Между тѣмъ, необходимость изученія театральныхъ обстановокъ прежняго времени несомнѣнна. Изъ книгъ, занимающихся этимъ вопросомъ, наиболѣе важна «La Scenographia» G. Ferrari, заключающая почти весь документальный матеріалъ о декораціяхъ, но не дающая сколько нибудь ясныхъ указаній о декораціяхъ античности и итальянскаго ренессанса.

Въ послѣднее время замѣчается стремленіе освободиться отъ декорацій и при этомъ часто ссылаются на отсутствіе таковыхъ въ эпохи расцвѣта театра (античность и время Шекспира). Однако, считать это мнѣніе вѣрнымъ весьма и весьма рискованно. Въ странствующихъ и народныхъ театрахъ трудно было имѣть декораціи, но можно быть увѣреннымъ, что всегда существовало стремленіе имитировать послѣднія. Даже ковры Шекспировскаго театра, вѣроятно, располагались различно въ зави-

симости оттого, изображала ли сцена лѣсъ, море или дворецъ. Едва ли извѣстная интермедія «Пирамъ и Тизба» въ «Снѣ въ лѣтнюю ночь» не является своего рода пародіей на бѣдные странствующіе театры, не располагавшіе столь богатымъ (хотя по нашему и ничтожно бѣднымъ) ассортиментомъ сценическихъ украшеній, какъ лондонскій «Globus». Не слѣдуетъ забывать, между прочимъ, что даже драматическіе театры XVIII вѣка обходились десяткомъ декорацій и что почти въ наши дни декораціи большихъ столичныхъ драматическихъ театровъ писались чуть не малярами. Какъ видно будетъ изъ дальнѣйшаго, не осталось почти слѣдовъ отъ того, что самъ Леонардо или самъ Рафаэль готовили для театральныхъ празднествъ! Что же удивительнаго въ отсутствіи извѣстій о декораціяхъ античныхъ театровъ? Временныя декораціи создаются такъ легко, что о нихъ забываетъ скоро самъ авторъ, а тѣмъ болѣе зрители. Вотъ почему отсутствіе архивныхъ указаній или молчаніе описывающаго театръ, какъ это имѣло мѣсто у Витрувія, не указываетъ еще на дѣйствительное отсутствіе декорацій или соотвѣтствующихъ имъ приспособленій.

При желаніи возстановить хотя бы въ воображеніи стиль или обликъ декорацій прошлыхъ эпохъ правильнѣе всего руководствоваться работами современныхъ имъ художниковъ-декораторовъ, но только работами, выполненными солиднѣе, чѣмъ то, что создавалось для театра. Театральными декораторами были живописцы эпохи, а потому въ памятникахъ живописи слѣдуетъ искать нужныя указанія о пріемахъ и сюжетахъ декорацій. Въ первый моментъ можетъ показаться, что въ этомъ много произвольнаго и за декораціи можно принять простой пейзажъ. Для нашего натуралистическаго времени такая ошибка всегда возможна, но въ былыя эпохи театръ всегда былъ отличенъ отъ жизни. Онъ дѣлалъ ее или живописнѣе, или фееричнѣе, или пышнѣе, или идилличнѣе, но непремѣнно ее измѣнялъ. Такъ и декораціи всегда измѣняли дѣйствительность и преувеличеніемъ эффекта или намѣренными искаженіями пропорцій дѣлали ее сказочнѣе. Сравненіе однородныхъ произведеній эпохи помогаетъ разобраться и найти слѣды театральнаго преувеличенія.

ДЕКОРАЦІИ АНТИЧНАГО ТЕАТРА.

Вопреки обычному мнѣнію, что античные театры не имѣли временныхъ декорацій, приходится предполагать, что даже въ древнѣшія эпохи устраивались временныя стѣны изъ дерева и холста (Эпидавръ) раньше, чѣмъ были сооружены тѣ тяжелые каменные порталы, которые стоятъ за сценой въ театрѣ Тормины и Орана. Существованіе декорацій въ древнемъ театрѣ не подлежитъ сомнѣнію, какъ въ виду того, что существовали сложнѣйшія механическія приспособленія, о которыхъ говоритъ Поллуксъ, такъ и въ виду тѣхъ вращающихся треугольныхъ призмъ, которыя ставили (по Витрувію) за тремя дверями монументальной сцены. Витрувій не говоритъ о временныхъ декораціяхъ, такъ же какъ не говоритъ о мебели, утвари и т. п. Нѣтъ, однако, сомнѣнія, что древніе въ жизни были гораздо ближе къ намъ, чѣмъ это рисуютъ реставраторы и живописцы, изображающіе древній міръ. Мало того, извѣстное изображеніе фарса съ Юпитеромъ и Меркуріемъ подъ окнами Алкмены не оставляетъ сомнѣній, что декораціи были и не только въ видѣ фона.

Гдѣ же искать указаній на стиль декорацій? Опаснѣе всего полагаться на изображенія театральныхъ сценъ, хотя бы на вазахъ или саркофагахъ, потому что, пользуясь изображеннымъ для орнамента, художникъ неизбѣжно измѣнялъ пропорціи и ритмъ изображенія, подчиняя ихъ практическому назначенію того предмета, который нужно было украсить. Приходится искать указанія на стиль докорацій въ современныхъ или стѣнныхъ украшеніяхъ, потому что тамъ преслѣдуется аналогичная театру цѣль--созданіе иллюзіи. Ясно, что вслѣдствіе этого можно говорить только о декораціяхъ Южной Италіи и Рима, но не Греціи.

Росписи Помпеи, Боскореале и Палатина даютъ намъ рядъ перспективныхъ изображеній. Постройки на нихъ сильно вытянуты, крыши оперты на легчайшія колонки. Иногда эти колонки поставлены свободно и между ними натянуты занавѣсы съ небольшими живописными медальонами. Само собой понятно, что эти изображенія взяты не изъ жизни. Такіе дома

совсѣмъ не похожи на довольно тяжелыя сооруженія Помпеи. Да и частные дома снаружи были по большей части замкнуты сплошною стѣною, а внутренній дворъ былъ уставленъ довольно грузными колоннами. При маломъ размѣрѣ античныхъ комнатъ перегородки и ширмы едва ли были нужны. Вотъ почему можно быть увѣреннымъ, что если даже эти росписи не заимствованы изъ театральныхъ декорацій эпохи, то послѣднія были къ нимъ очень близки.

Только заимствованіемъ изъ театра можно объяснить то, что рядомъ съ глубокими, по своему, натуралистичными мотивами, являются условныя и чисто орнаментальныя изображенія. Такъ на панно помпеянскихъ росписей мы видимъ часто или натуралистическія изображенія или копіи знаменитыхъ греческихъ картинъ. Можно думать, что и въ театрахъ той эпохи декораціи устраивались изъ легкихъ столбиковъ, между которыми натягивали однотонные холсты съ вышитыми или росписанными медальонами. Допущеніе это легко объясняетъ, почему на помпейскихъ и римскихъ (Фарнезина) росписяхъ, панно какъ бы натянуты между легкими колоннами. Какъ мотивъ для орнамента,—изображеніе подвѣшенныхъ ковровъ, полотенецъ и тканей,—или требуетъ чрезвычайнаго мастерства или же будетъ казаться излишне наивнымъ. (Впослѣдствіи оно появится въ русскихъ церковныхъ росписяхъ конца XVII в. и въ европейскомъ искусствѣ въ концѣ XVIII в.). Для древнихъ, которые такъ легко владѣли плоскостною живописью (вазовая живопись) желаніе создать иллюзію углубленія на стѣнѣ кажется совсѣмъ непонятнымъ, если не предположить, что это есть воспроизведеніе видѣннаго въ театрѣ. При этомъ само собою ясно, что декораціи позднихъ греческихъ, а весьма вѣроятно, и раннихъ, т. е. IV до Р. Х. театровъ, ничего общаго не имѣли съ монументальностью построекъ Акрополя, а тѣмъ болѣе Селинунта.

Заднія монументальныя стѣны театровъ, описанныя Витрувіемъ и извѣстныя намъ по театрамъ Таормины, Орана и Арле, вѣроятно, оставались открытыми только во время исполненія трагедій. А это происходило въ римскую эпоху навѣрно не чаще, чѣмъ въ настоящее время. Для коме-

ДЖ. Б. ВИНЬОЛА. ПРОЭКТЪ ТЕАТРАЛЬНОЙ ДЕКОРАЦІИ (МУЗЕЙ УФФИЧИ. ФЛОРЕНЦІЯ).

дій и фарсовъ на сценѣ сооружались перегородки изъ легкихъ стройныхъ колонокъ и между ними натягивались холсты съ соотвѣтственными росписями. Въ раннія времена расписывали только средину холста (медальонъ), а позже расписывали и весь холстъ цѣликомъ. При чемъ возможно, что появился и фоновый холстъ, закрывавшій цѣликомъ всю каменную заднюю стѣну. Само собой разумѣется, что по мѣрѣ перехода всего искусства къ барокко, а театра къ фарсу и феерiи, декорацiи становились все роскошнѣе и невѣроятнѣе. Въ эту именно эпоху на сценѣ добивались и чрезвычайной натуралистичности, устраивая декорацiи изъ живыхъ деревьевъ и кустовъ или заливая ее водою такъ, что получалось искусственное озеро. Объ усложненiи и пышности композицiи послѣдней эпохи Рима (III и IV вѣкъ по Р. Х.) приходится судить по чисто барочнымъ фасадамъ Баальбека и Петры. Эти сооруженiя, благодаря изогнутому плану и нагроможденiямъ колоннъ, по несогласованности внѣшняго вида и внутренней распланировки сами по себѣ кажутся театральными декорацiями. Съ подобными капризами архитектуры можно сравнить «канделябрный» стиль стѣнныхъ украшенiй. Роспись въ немъ не имѣетъ значенiя, потому что вся стѣна скульптурно украшается легчайшими и довольно фантастичными колонками. Они не лежатъ въ одной плоскости, но составляютъ какъ бы перспективы. По отсутствiю раскраски можно думать, что ихъ украшали позолотою.

Такимъ образомъ, можно предполагать, что въ послѣднiй перiодъ римскаго театра наряду съ грубо реалистичными декорацiями существовали и чрезвычайно изысканныя. Онѣ составлялись изъ легкихъ колоннадъ, затѣйливо разставленныхъ по сценѣ. Занавѣси не играли значительной роли и дѣлались, вѣроятно, чрезвычайно легкими.

Приходится также думать, что монументальная стѣна, о которой обыкновенно говорятъ, какъ о постоянной декорацiи, на самомъ дѣлѣ очень рѣдко имѣла это значенiе. Въ самомъ дѣлѣ въ древнѣйшихъ театрахъ ея вовсе не было (VI до Р. Х.), потому что тогда театры состояли изъ площадки для танцевъ и мѣстъ, расположенныхъ по склону холма. Нѣсколько

позже, передъ появленіемъ классической трагедіи (V в. до Р. Х.) начали устраивать и амфитеатръ и сцену, но все это дѣлалось изъ дерева, а потому во времена Софокла и Еврипида не могло быть на сценѣ такихъ величественныхъ сооруженій, какія, обыкновенно воображаютъ. Декораціи же, несомнѣнно, были и въ ту эпоху, прежде всего потому, что сцену нужно было огородить сзади для усиленія резонанса, и, кромѣ того, даже для Софокла, не говоря уже объ Еврипидѣ, требовались значительныя механическія приспособленія (явленіе боговъ и т. п.). Эта задняя стѣна «Proskenion» сначала была одноэтажной и на крышѣ появлялись боги. Оттуда ихъ спускали при помощи подъемнаго крана. Сама постройка, несомнѣнно, дѣлалась изъ дерева и холста и расписывалась. Выше уже было указано, что ни одного подлиннаго образца росписи не осталось. Приходится основываться на помпейскихъ копіяхъ знаменитыхъ греческихъ картинъ болѣе поздняго времени, но какъ разъ на нихъ фоны развиты не значительно. Правильнѣе предположить, что роспись была или архитектурная или еще вѣрнѣе орнаментальная.

Третьимъ періодомъ греческаго театра считается превращеніе «Proskenion'a» въ каменное сооруженіе. Естественно предположить, что это превращеніе происходило очень медленно. Повидимому, начали съ того, что строили изъ камня мѣста для зрителей (послѣ несчастныхъ случаевъ съ деревянными временными сооруженіями). На сценѣ первоначально ставили лишь каменные столбы и пилястры, а между ними помѣщали росписные фоны. Это устройство довольно полно сохранилось въ театрѣ г. Пріене. Тамъ еще стоятъ на мѣстахъ 12 пилястровъ вдоль сцены, два на восточной и одинъ на западной («параскенэ» такъ назывались отроги задней стѣны зданія, замыкавшіе сцену по краямъ). Сохранилась и часть каменныхъ балокъ, на которыхъ лежала крыша для появленія боговъ. Мало того, сохранилась и часть деревяннаго промежутка между колоннами, расписаннаго по штукатуркѣ бѣлой, черной и красной красками по желтому фону. Изображена, повидимому, дверь (архитектурная роспись). Изслѣдователи античнаго театра (Dörfeldt, Puchstein и др.) очень много спорятъ

о томъ, какъ и гдѣ разыгрывалось дѣйствіе. Очевидно, однако, что никакихъ правилъ объ этомъ не было, потому что и сами театры не всегда устраивались одинаково. Въ греческихъ театрахъ мы вообще не видимъ значительныхъ сооруженій на сценѣ. Они появляются у римлянъ (театры въ Аспендѣ, Оранжъ, Боссра, Аостѣ и т. д.), и появляются, конечно, не какъ декораціи, а частью для улучшенія акустики, частью для натягиванія занавѣса надъ всѣмъ театромъ. Когда появились эти стѣны и большія отверстія (врата въ нихъ), то понадобились и декораціи за этими дверьми. Для нихъ устраивали вращающіяся призмы съ опредѣленными росписями для трехъ основныхъ типовъ пьесъ (трагедія, комедія и фарсъ). Объ этомъ приспособленіи Витрувій упомянулъ, какъ объ особенномъ механическомъ изобрѣтеніи, тогда какъ о легкихъ смѣнныхъ декораціяхъ онъ не считалъ нужнымъ сказать, какъ не говорилъ о стѣнной живописи (впрочемъ, соотвѣтственное мѣсто текста могло потеряться, благодаря небрежности и невѣжеству средневѣковыхъ переписчиковъ).

ТЕАТРАЛЬНЫЯ ДЕКОРАЦІИ СР. ВѢКОВЪ РЕНЕССАНСА.

О театральныхъ декораціяхъ Византіи говорить не приходится, такъ какъ при цирковыхъ и фарсовыхъ представленіяхъ онѣ, разумѣется, никакой роли не играли. Средневѣковый театръ не имѣлъ декорацій, такъ какъ сама по себѣ обстановка готическаго или романскаго города была волшебной декораціей. Церковныя процессіи и торжественныя богослуженія въ перспективахъ готическихъ соборовъ далеко превзошли все, что создавали театральные декораторы древности.

И даже въ наши дни встрѣча съ процессіей «Il Palio» въ узкой сіенской улицѣ на фонѣ готической стѣны баптистерія съ видомъ на лѣстницу къ собору и на уходящія ввысь стѣны его производитъ ошеломляющее впечатлѣніе. Въ древнемъ мірѣ только входъ черезъ Пропилеи въ Акрополь да нѣкоторыя, но далеко не всѣ части Форума и Капитолія, производили феерично впечатлѣніе; готическіе же города, наоборотъ, сами по себѣ являются волшебными. Улицы Перуджіи, или Сіены съ ихъ арками перекину-

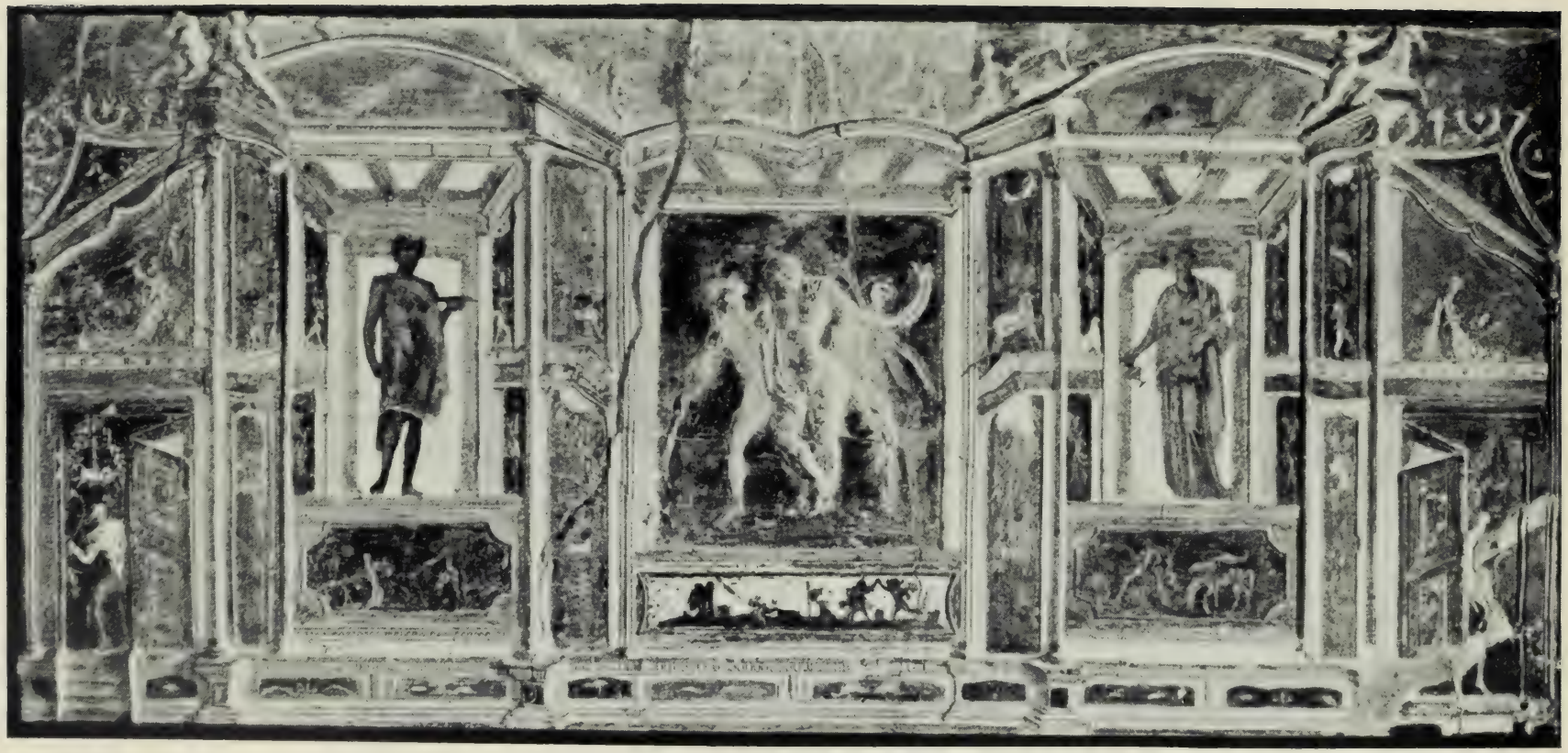
тыми отъ дома къ дому на высотѣ четвертаго этажа, крутые спуски. неожиданно открывающіяся далекія перспективы, шпили и порталы соборовъ, возносящіеся къ голубому небу, куда фантастичнѣе, чѣмъ канделябрный или колончатый стиль помпейскихъ росписей.

До XIV вѣка мы не видимъ на фрескахъ или на станковыхъ образахъ пейзажей. Да и ихъ не требовалось для глаза, пресыщеннаго фантастикой улицы.

Наступило Возрожденіе, во Франціи несшіяся къ небу колокольни соборовъ остались неоконченными, соборъ Флоренціи получилъ куполъ, могущій по размаху конкурировать съ пантеономъ Агриппы, а дворцы знати завершались прямыми карнизами. Однако, съ памятью о прежней фантастикѣ разстаться было трудно. Самъ Брунеллески, грезившій объ античномъ искусствѣ, вопреки античнымъ образцамъ, помѣщалъ куски антаблемана между устоемъ арки и поддерживающей ее колонной и завершилъ флорентійскій куполъ готическимъ фонарикомъ.

Въ то же время старая церковная обстановка переставала быть достаточной для театральной драмы. Документы XV столѣтія говорятъ уже о домѣ Лазаря, служившемъ декораціей при церковно-театральномъ представленіи на шестой недѣлѣ поста. Такимъ образомъ, усложненіе и развитіе декорацій, которое достигло апогея въ XVII вѣкѣ, началось въ концѣ XIV и непрерывно продолжалось въ теченіе всего XV вѣка.

Что касается до исторіи этого развитія, то документы недостаточно его поясняютъ. Одно только очевидно, что въ началѣ (XIII и XIV вѣка) сцена дѣлилась на рядъ небольшихъ клѣтушекъ, въ которыхъ и разыгрывались отдѣльные акты представленія, а передъ ними были помѣщенія для общихъ сценъ (proskenion) и гдѣ нибудь сбоку помѣщеніе для распорядителя театра. (Meneur du jeu, Acteur, Protocole). Помѣщеніе для дѣйствія (Luogi deputati) въ началѣ не расписывалось и представляло клѣтку, обтянутую коврами или матеріями. Такъ именно на фонѣ ковровъ Фра-Анжелико помѣстилъ одну надъ другой сцены «Благовѣщенія» и «Поклоненія волхвовъ» (Музей С. Марко Флоренція). На коврахъ даже въ XV, не говоря уже о XIV вѣкѣ



УКРАШЕНІЕ СТѢНЫ ЛѢПКОЮ И ЖИВОПИСЬЮ (СТИЛЬ 4-ГО ПЕРІОДА) ПОМПЕИ.
ВѢРОЯТНАЯ ИМИТАЦІЯ ТЕАТРАЛЬНОЙ СЦЕНЫ. ПРОСТРАНСТВО И ДѢЙСТВІЕ РАЗБИТО НА 3 ЧАСТИ, СООТВѢТСТВЕННО ТРЕМЪ ДВЕРЯМЪ МОНУМЕНТАЛЬНОЙ СТѢНЫ. ГЛАВНЫЙ СЮЖЕТЪ ВЪ СРЕДИНѢ; ВЪ БОКОВЫХЪ ОТВЕРСТІЯХЪ ЯВЛЯЮТСЯ ВТОРОСТЕПЕННЫЕ ПЕРСОНАЖИ (СЛУГИ). СБОКУ МАЛЕНЬКІЯ ДВЕРИ СО СПУСКАМИ—«ПАРАСКЕНІЙ».

(Соборъ въ Анжерѣ), не было ничего похожаго на декорацію, такъ такъ и пейзажъ и архитектура тѣсно включены въ пышный орнаментъ.

Мало того, у раннихъ живописцевъ (сіенцевъ С. Мартини и Кавальнанти) пейзажи трактованы реалистично. У Джотто впервые замѣчается намекъ на архитектурное построеніе. Оно отчасти знакомитъ насъ съ реальными пейзажами того времени (ворота города Спелло на фонѣ встрѣчи Іоакима и Анны въ падуанской С. Марія делла Арена), а отчасти знакомитъ и съ возможнымъ видомъ театральной постановки того времени. Такъ, на картинѣ «Рождественское чудо» въ верхней церкви Ассизи мы видимъ на первомъ планѣ алтарный балдахинъ того типа, какой Стефано соорудилъ въ Латеранскомъ соборѣ. Но детали сооруженія упрощены, какъ и сейчасъ ихъ упрощаютъ въ аналогичныхъ случаяхъ театральные декораторы. Фономъ служитъ невысокая перегородка, подобная тѣмъ, которыя, по преданіямъ, ставились за сценою во время церковныхъ мистерій. А боковая лѣстница ведетъ на клиросъ съ четырьмя горящими свѣчами. Тамъ, очевидно, помѣщались пѣвцы, изображавшіе ангеловъ. «Обрѣзаніе Господне» Джотто изобразилъ на фонѣ итальянскаго готическаго храма (той же Ассизской церкви, гдѣ оно написано) и это и подтверждаетъ высказанное выше соображеніе, что часто самое помѣщеніе церкви являлось театральной декораціей. Наконецъ, «явленіе Ангела Св. Аннѣ» въ падуанской капеллѣ хорошо объясняетъ устройство сцены ранняго ренессанса. Джіотто изобразилъ на этой картинѣ двѣ каморки, стоящія на возвышеніи. Большая, гдѣ Св. Анна молится, съ трехъ сторонъ закрыта, а со стороны зрителей открыта. Наверху имѣются со всѣхъ сторонъ фронтончики. Ангелъ вѣщаетъ Святой сквозь окно, прорѣзанное въ боковой стѣнѣ. Такъ, очевидно, выполнялось явленіе ангеловъ во время мистерій. Меньшее помѣщеніе, гдѣ прядетъ дѣвочка (Св. Дѣва?), состоитъ изъ простого навѣса. Подобное же помѣщеніе, открытое со стороны зрителей, имѣется и въ «Аллегоріи Послушанія» (нижняя церковь въ Ассизи). Въ высшей степени любопытно изображеніе башни съ лоджей наверху на фрескѣ св. Францискъ у Султана (Ассизи, Верхняя церковь). Оригиналъ, съ котораго писалъ художникъ, не могъ

быть постояннымъ сооруженіемъ. Въ тѣ времена строить подобную башню было бы безсмысленно. Еще невѣроятно, для долговѣчной постройки, балюстрада на крышѣ съ сидящими на столбикахъ ангелочками и полотенцами, протянутыми отъ столбика къ столбику. Это очень хорошо для мистеріи, но не для реальной жизни.

Въ дальнѣйшей исторіи живописи нерѣдки изображенія сценъ въ открытыхъ со стороны зрителя помѣщеніяхъ; ихъ особенно охотно примѣнялъ Д. Гирландайо въ своихъ жанровыхъ сценахъ (С. Марія Новелла Флоренція), но въ отличіе отъ Джотто у Гирляндайо мы видимъ изображеніе только внутренности комнаты, тогда какъ Джотто изображаетъ всегда и наружныя стѣны. Нельзя предполагать, чтобы онъ дѣлалъ это для усложненія архитектурнаго эффекта, такъ какъ обыкновенно онъ всегда упрощалъ послѣдній. Изображеніе храма Минервы въ Ассизи и домъ на «Взятіи Св. Іоанна» въ С. Марко (Флоренція) странны по своей перспективѣ, такъ какъ святые изображены въ высоту зданія. Но если допустить, что Джотто имѣлъ въ виду обстановку религіозныхъ мистерій, то размѣры этихъ декоративныхъ зданій понятны, и возможно, что въ мистеріяхъ взятіе на небо изображалось именно такими втаскиваніями на крышу. Геніальный преемникъ Джотто, А. Орканья, на картинахъ не оставилъ архитектурныхъ фоновъ, но зато построилъ Лоджу деи Ланци—одно изъ геніальнѣйшихъ по театральному эффекту произведеній. За то другой послѣдователь Джотто (анонимный) воспроизвелъ мотивъ Лоджи Орканьи на фрескѣ капеллы Св. Георгія въ Падуѣ. Тамъ не только арки церковнаго портала смѣло раздвинуты и сильно выдвинуты, но вскрыта стѣна церкви, показана уходящая перспектива сводовъ, а сбоку даль улицы и нагроможденіе домовъ и башенъ. Начала будущей декораціонной живописи этимъ были заложены. Перспектива еще неправильна вслѣдствіе неумѣлости, но впослѣдствіи у великихъ декораторовъ она будетъ намѣренно невѣрна для усиленія эффекта. Въ этой фрескѣ нагроможденіе домовъ на улицѣ отчасти случайно, а частью выполнено съ такимъ же разсчетомъ, какой впослѣдствіи геніально используютъ Гонзаго и Бибіены. Такимъ образомъ,

изученіе фресковой живописи XIV вѣка заставляетъ думать, что именно въ это время совершался постепенный переходъ отъ средневѣковой сцены съ нѣсколькими небольшими отдѣленіями, къ преобладанію сначала одного отдѣленія, а затѣмъ къ единству сцены. Основной декораціей оставалась все таки архитектурная, а живопись если и участвовала, то только, какъ орнаментъ. Какъ разъ въ это время форма средневѣковой мистеріи была завершена и навсегда осталась о ней память въ видѣ рождественскихъ вертеповъ или часовенокъ съ фигурными изображеніями страстей Господнихъ. Эти часовенки иногда достигаютъ очень большихъ размѣровъ. Особенно велики они и особенно сложно построены группы въ Варалло Сезіа (нѣсколько группъ выполнены Г. Феррари). Менѣе значительны, но все же велики часовенки въ Домодоссолѣ и на Николаусбергѣ близъ Вюрцбурга.

Джотто по существу еще орнаментистъ и связанъ плоскостью стѣны. И въ скульптурѣ и архитектурѣ онъ не можетъ отрѣшиться отъ основныхъ плоскостей, ограничивающихъ постройку. Настоящій переворотъ произошелъ лишь тогда, когда въ архитектурѣ изогнулась плоскость, а живописцы и скульпторы почувствовали пространство.

Въ скульптурахъ Л. Гиберти (1378—1455) перспектива правильна и эффектъ достигается не нагроможденіемъ зданій, но усложненіемъ ихъ формы. Въ этомъ отношеніи особенно замѣчателенъ круглый храмикъ, состоящій изъ аркадъ («исторія Ноя» на вратахъ флорентійскаго Баптистерія (или домъ, состоящій изъ однѣхъ арокъ исторія («Исаака и Іакова»). Даже пейзажъ тамъ расчитанъ на театральный эффектъ. Такъ умѣло размѣщены группы деревьевъ, а стѣна съ воротами поставлена поперекъ сцены такъ, какъ ее ставили, безъ сомнѣнія, въ театрахъ этой эпохи или поставили бы доморощенные актеры въ «Снѣ въ лѣтнюю ночь».

На театральный эффектъ церквей Брунеллески (1379 — 1446) уже указано, но таковъ же былъ разсчетъ его при сооруженіи колоннадъ на дворикахъ палаццо. Недаромъ дворъ палаццо Веккіо, построенный Арнольфо ди Камбіо на 50 лѣтъ раньше, до сихъ поръ поражаетъ своею перспективою при разсматриваніи сквозь ворота отъ Лоджа деи Ланци.

Можно было подумать, что сопоставленіе фресковой живописи и построекъ съ декораціями эпохи (цѣликомъ исчезнувшими) является натяжкой. Однако, барельефъ Донателло (1386 — 1466) въ капеллѣ Санто (Св. Антонія) въ Падуѣ удостовѣряетъ, что въ тѣ времена существовали театры съ мѣстами для зрителей, расположенными, правда, не амфитеатромъ, но прямоугольникомъ, открытымъ къ сценѣ. Мѣста для зрителей поднимались надъ каменною стѣнкою ступенями (какъ амфитеатръ въ саду Боболи). Прямоугольникъ между мѣстами оставался для изображенія шествій, а впослѣдствіи для балета. По бокамъ сцены на мѣстѣ нынѣшнихъ литерныхъ ложъ находились входы съ лѣстницами для актеровъ, а надъ ними крытыя и слегка выдвинутыя ложи для почетныхъ лицъ. Донателло не изобразилъ сцены, т. е. вѣрнѣе на рельефахъ «Чудо въ Римини» и «Преклоненіи мула передъ алтаремъ» мы видимъ нѣчто среднее между церковною архитектурою и театральною обстановкою. Архитектура рельефа «Каменное сердце скупца» почти безъ сомнѣнія заимствована съ театральной декораціи. Однако, въ ней нѣтъ легкаго преувеличенія, свойственнаго театру, и объ эффектѣ театральныхъ сооруженій той эпохи приходится искать указаній въ произведеніяхъ современниковъ Донателло: П. Учелло (1389—1472), П. делла Франческо (1398—1484), Мазаччіо (1431—1506) и др.

Учелло и Мазаччіо считаются родоначальниками современной перспективы, которая составляетъ сущность декораціоннаго искусства. Однако, въ произведеніяхъ Учелло нѣтъ еще и намека на ту поэзію перспективныхъ удаленій, которая своимъ волшебствомъ плѣняетъ зрителя. Учелло — реалистъ въ полномъ смыслѣ слова и его пейзажи не идутъ дальше добросовѣстныхъ воспроизведеній природы даже тогда, когда онъ заставляетъ страшнаго дракона выползать изъ пещеры къ ногамъ царицы Александры (Коллекція гр. Ланскоронскаго Вѣна).

Мазаччіо, считающійся образцомъ натурализма и срисовывающій перспективы улицъ какъ бы съ натуры, на самомъ дѣлѣ строитъ для нихъ никогда не существовавшіе дворы («Воскрешеніе сына царя» Церковь Кармине. Флоренція). Такіе заборы съ панно изъ цвѣтного мрамора и

А. ПАЛЛАДІО И В. СКАМОЦЦИ.
ПРОСКЕНІЙ И ПЕРСПЕКТИВНЫЯ ДЕКОРАЦІИ ОЛИМПІЙСКАГО ТЕАТРА ВЪ ВИЧЕНЦѢ.

спокойныя стѣны палаццо, уходящія въ высь, появились во Флоренціи только лѣтъ на 50, на 100 позже. Слѣдовательно, Мазаччіо какъ бы провидѣлъ будущую картину счастливаго Тосканскаго герцогства. Эти декораціи еще великолѣпнѣе разовьютъ Андрея дель Кастанью («Cenacolo di S. Apollonia» во Флоренціи) и Андрея дель Сарто («Тайная вечеря» въ Санъ-Сальви близъ Флоренціи). Разница между ними въ томъ, что художникъ XV вѣка (Кастаньо) откровенно изобразилъ крышу и пилястры, ее поддерживающія. Это не оставляетъ сомнѣній, что онъ представлялъ себѣ какъ бы театральную сцену. Художникъ XVI в. старался изобразить дѣйствіе происходящимъ въ той же комнатѣ, гдѣ нарисована картина, но это ему не удалось вполнѣ. Отзвукъ театральности у Сарто все таки есть, хотя онъ совершенно незамѣтенъ въ Леонардовской «Сепа». Декораціонный талантъ Мазаччіо еще ярче сказался въ картинѣ Св. Троицы (С. Марія Новелла), гдѣ такъ красиво уходитъ въ даль колоннада, перекрытая сводами, и гдѣ архитектурная перспектива придаетъ особую силу трагизма моменту Распятія.

Наконецъ, въ небольшой жанровой картинкѣ «Рожденіе» (Берлинъ. Королевская галлерея) Мазаччіо показываетъ намъ подлинную театральную сцену того времени такую, какъ онъ самъ бы ее сдѣлалъ. Слишкомъ эффектно разставлены по срединѣ картины колоннада и стѣна (какого нибудь палаццо или Spedale degli Innocenti). Конечно, въ моментъ увѣковѣченнаго на картинѣ факта художникъ всего менѣе могъ думать о перспективныхъ построеніяхъ. Мало того, эффектъ разрѣзанной стѣны (онъ повторяется у Доменико Гирландайо въ Санта Марія Новелла) взятъ, конечно, не изъ жизни, а представляетъ ухищреніе, аналогичное тѣмъ, что примѣняются въ театрахъ послѣдняго времени. Замѣчательно, что у современника Мазаччіо у Беато Анжелико (1387 — 1455) нѣтъ и намека на театральные эффекты и даже единственный портикъ, изображаемый имъ въ сценѣ Благовѣщенія (Музей Прадо, Музей С. Марка Флоренція) слишкомъ очевидно списанъ съ натуры. Впрочемъ, одно изъ архитектурныхъ построеній Б. Анжелико — высокій помостъ на фонѣ обрученія

Св. Дѣвы (Уффичи) — очевидно взятъ не изъ дѣйствительности, такъ какъ во времена Беато стѣны храмовъ поднимались прямо изъ земли. Есть основаніе думать, что именно такіе помосты въ высоту роста устраивались для уличныхъ представленій и, иногда, примыкали къ порталамъ храмовъ, какъ изобразилъ это Фра Анжелико.

Благостному монаху не подобало, конечно, думать о земныхъ удовольствіяхъ, но его легкомысленный ученикъ (Фра Филиппо Липпи), сбѣжавшій изъ монастыря, какъ и другой ученикъ, влюбленный въ реальность, Беноццо Гоццоли, не идутъ дальше копированія дѣйствительности. Такъ и во всей дальнѣйшей исторіи итальянской живописи легко отличать художниковъ декораторовъ, дававшихъ архитектурные или пейзажные мотивы съ такими отступленіями отъ реальности, что мотивы эти казались волшебными, и художниковъ реалистовъ, не могшихъ пойти дальше грубой реальности.

Изъ всѣхъ произведеній Филиппо Липпи только «Благовѣщеніе» Мюнхенской Пинакотеки, имѣетъ намекъ на особенное построеніе аркадъ. Въ немъ не меньше легкости. чѣмъ въ постройкахъ, изображенныхъ Гиберти, но нѣтъ той пѣвучести пропорцій, какъ въ пейзажахъ «вратъ Рая». Фонъ Мадонны, находящейся въ галлереѣ Питти, состоитъ изъ нѣсколькихъ сюжетовъ, размѣщенныхъ въ клѣтушкахъ, какъ на сценахъ мистерій, но все вниманіе художника было, видимо, устремлено на достиженіе возможной реальности.

У Беноццо Гоццоли архитектурные мотивы нерѣдки и всегда поразительно добросовѣстно срисованы. Въ этомъ отношеніи весьма любопытно сравнить его картину: «Св. Августинъ въ школѣ» съ упомянутой картиной послѣдователя Джотто въ Падуѣ. При сходствѣ темы и техническомъ превосходствѣ Гоццоли ничуть не поражаетъ архитектурнымъ построеніемъ.

Линейная перспектива теоретически впервые была изложена Пьеро делля Франческо изъ Ареццо въ книгѣ подъ заглавіемъ: «De Prospectiva pingendi» (Манускрипты въ Парижѣ и въ Пармѣ). Однако, въ своихъ

картинахъ Пьеро очень строго придерживается натуры, что и естественно для теоретика. Поэтому его перспективы производятъ меньшее впечатлѣніе, чѣмъ неумѣлыя архитектуры Мазаччіо. Въ этомъ отношеніи особенно характерна верхняя картина перуджійскаго полиптика со сложной и прекрасно построенной колоннадой. Но въ этой перспективѣ нѣтъ и намека на то развертываніе и ширь пространства, которое плѣняетъ насъ въ декораціяхъ и имѣется въ упомянутомъ «Рожденіи» Мазаччіо.

Изъ сѣверныхъ мастеровъ третьей четверти XV вѣка наиболѣе ясное понятіе можетъ дать А. Мантенья, потому что его современники — венеціанскіе мастера являлись чистыми реалистами. Да, можетъ быть, въ этомъ фантастичномъ, выросшемъ изъ волнъ моря городѣ и не была нужна фантастика. Только въ житіи Св. Урсулы Карпаччіо разсказалъ немного про прибрежные города, выростающіе, подобно миражу, изъ моря со своими грозными крѣпостями и величественными соборами. Онъ указалъ на декоративность кораблей, на ту грандіозность ихъ, которую впослѣдствіи используетъ Гонзаго. И Беллини и Чима да Конельяна давали дивные реальные пейзажи, но не могли бы быть декораторами.

Такимъ образомъ, театры третьей четверти XV вѣка устраивались, обыкновенно, или на открытомъ воздухѣ или въ большихъ залахъ. Мѣста для зрителей были расположены покоемъ такъ, что между ними оставалось пространство для шествій и балета. Сцена была на помостѣ и между нею и мѣстами для зрителей были входы для актеровъ и надъ ними ложи для почетныхъ лицъ. Самая сцена при помощи колоннадъ или сплошныхъ стѣнъ раздѣлялась на отдѣльныя помѣщенія, которымъ лѣпкою и позолотой придавался довольно солидный видъ. Собственно декораціонный эффектъ давали именно эти колоннады и задняя стѣна, убранная чаще всего коврами. Неба и далей еще не было.

ЗОЛОТАЯ ЭПОХА РЕНЕССАНСА.

Конецъ XV вѣка—эпоха Лоренцо Великолѣпнаго—имѣла превосходно развитый театръ, для котораго требовались очень сложныя приспособленія.

Старая сцена съ ея довольно таки узкими клѣтушками оказалась непригодной. Нужно было каждую прежнюю комнатку развернуть во всю ширину сцены, а дѣлая перспективу улицы, заканчивать ее видами на поля и холмы (Боттичели «Прощанія Св. Зиновія» въ коллекціи Монда въ Лондонѣ).

Наряду съ этими появляется еще новый мотивъ—античныя постройки. Принято считать, что и Мантенья и Боттичели изображали ихъ, благодаря увлеченію археологіей. Легко, однако, видѣть, что и развалины Боттичели («Поклоненіе волхвовъ» Эрмитажа), и тріумфальныя арки Мантеньи (Эремитани, Падуя), и Перуджино (Сикстинская капелла) имѣютъ мало общаго съ тѣми арками римскаго форума, что наполовину были завалены грязью непроходимаго Campo Vaccino. Какъ настоящіе археологи, Мантенья и Боттичели, должны бы усѣять почву обломками колоннъ и статуй. Этого то какъ разъ и не имѣется, а между тѣмъ, въ XVII вѣкѣ голландцы поступали именно такъ.

Потому можно предположить, что всѣ античныя развалины и арки появились сначала на сценѣ, какъ наиболѣе легкій способъ имитировать античность, а затѣмъ уже, увлекшись эффектомъ, живоцисцы воспользовались ими для оживленія фоновъ своихъ картинъ. Это въ значительной степени подтверждается тѣмъ, что на двухъ картинахъ капеллы «Eremitani» уходящія перспективы изображены именно такъ, какъ зритель, сидящій въ первомъ ряду у высоко поднятой сцены видитъ уходящую перспективу декорацій. Можно, конечно, видѣть въ этомъ плоды теоретическихъ работъ Мантеньи и его увлеченія перспективой, но Мантенья слишкомъ реалистъ и слишкомъ настоящій художникъ, чтобы давать тотъ эффектъ, который не наблюдалъ въ дѣйствительности, хотя бы и не въ той мѣрѣ, до которой довелъ его въ картинѣ.

У Боттичели еще меньше археологіи, а образцами его легкаго обращенія съ античностью можетъ служить изображеніе Меркурія («Весна» въ Академіи Флоренціи). Въ немъ нѣтъ ничего античнаго и въ то же время ренессансъ вылился въ этомъ изображеніи съ исключительною полнотою.

Б. ПЕРУЦЦИ. ПРОЭКТЪ ТЕАТРАЛЬНОЙ ДЕКОРАЦІИ «УЛИЦА РИМА».

Вотъ почему можно предположить, что всѣ эти образы взяты изъ театра или, вѣрнѣе, Боттичели ихъ давалъ или далъ бы, если бы устраивали сцену. Въ нихъ много новаго, но «смерть Лукреціи» (Уффичи) достаточно ясно говоритъ о стремленіи сопоставить эффектъ прежнихъ перспективъ съ центральнымъ сооруженіемъ, подражающимъ античности. Конечно, эти сооруженія отличались отъ античности такъ же, какъ Меркурій «Примаверы» отличается отъ Праксителева. «Зависть» (Галлерея Уффичи) показываетъ новый типъ декораціи—превращеніе всей сцены въ единое помѣщеніе и вмѣстѣ съ тѣмъ свидѣтельствуетъ, съ какою роскошью трактовали на сценѣ убранство дворцовъ и присутственныхъ мѣстъ. Дѣлались ли во времена Боттичели пейзажные фоны для сцены?—Отвѣтить на это очень трудно. Но тотъ пейзажъ, который изображенъ въ глубинѣ эрмитажнаго «Поклоненія волхвовъ», говоритъ о новомъ отношеніи къ пейзажу и объ увлеченіи тѣми кулисообразными расположеніями горъ и тихими далями между ними, которыя плѣняютъ насъ въ флорентійскомъ и умбрійскомъ пейзажѣ. Если этотъ мотивъ не былъ тогда использованъ для театра, то его использовали гораздо позже. Античныя развалины и тріумфальныя арки всегда казались исполненными величія. Боттичели взялъ свои руины (только что упомянутая картина), тріумфальныя арки и колонны (картина Сикстинской капеллы и Смерть Лукреціи въ Бостонскомъ собраніи Тарднеръ) не съ натуры. Или, вѣрнѣе, руины Кампаньи и Campo Vaccino (нынѣшній Форумъ) навели его на мысль о пышныхъ, почти барочныхъ, построеніяхъ. Такъ, на картинѣ «Смерть Лукреціи» (Бостонъ) арка разработана по типу Константиновой, но колонны сильно выдвинуты и поддерживаютъ цѣлый балконъ. Въ общемъ у Боттичели очевидно стремленіе возможно расширить и углубить сцену. Онъ не всегда выдерживаетъ это стремленіе, такъ какъ трудно было отказаться отъ красоты перспективъ и колоннадъ, которыми заполнялись театральныя сцены предыдущей эпохи.

Филиппино Липпи—художникъ эклектикъ, охотно подражавшій любому мастеру, передалъ намъ одну изъ прелестныхъ варіацій боттичеллева мотива. Драгоцѣнная доска свадебнаго ящика (въ Шантильи) передаетъ

исторію Эсфири и Артаксеркса и при томъ едва ли не такъ, какъ ее ставили въ то время на сценѣ. На первомъ планѣ устроено помѣщеніе для трона подъ навѣсомъ. Края сцены обставлены декоративными стѣнами съ пилястрами и дверьми.

За этимъ первымъ планомъ оставлено широкое пространство, которое могло бы пригодиться для уличныхъ сценъ, видны палаццо (справа) и садовая колоннада (слѣва). И въ томъ и въ другой разыгрываются сцены той же исторіи (Пиръ у Амана), тогда какъ на первомъ планѣ передъ Артаксерксомъ проходятъ красавицы—все портреты дѣйствительныхъ флорентійскихъ красавицъ того времени.

Очаровательный мотивъ лѣвой стороны картины, т. е. аркады на фонѣ сада, еще эффектнѣе разработанъ въ замѣчательной картинѣ «Ужинъ по Боккачіо» въ собраніи Дональдсонъ (Лондонъ). Она даетъ намъ понятіе о кажущихся совершенно нереальными, но волшебныхъ постройкахъ, которыя изображались на декораціяхъ эпохи. Эти легкія аркады, перекрытыя плафономъ съ горизонтомъ, открывающимся до далей холмовъ Умбріи, говорятъ о волшебныхъ грезахъ и о далекой прекрасной странѣ. Впрочемъ, и въ дѣйствительности возводились хотя и не столь великолѣпныя, но все таки легчайшія сооруженія, вродѣ портика С. Марія делля Граціе, построенномъ Б. да Майано въ Ареццо. Этотъ портикъ самъ по себѣ кажется театральной декораціей; такъ легки колонки, поддерживающія навѣсъ и такъ пышно убранъ послѣдній.

Наконецъ, картина Дж. Мансуэто «Христосъ среди учителей» (Уффичи) рисуетъ несомнѣнную обстановку театральнаго представленія того времени. Такихъ помостовъ, хитрыхъ по плану, съ массою колоннъ съ балконами наверху не было ни во Флоренціи, ни въ Венеціи. Но для театра расположеніе идеально. Помостъ (сцена) довольно высокъ и по ширинѣ раздѣленъ легкими аркадами на 7 частей. Средняя изъ нихъ и двѣ боковыхъ нѣсколько выдвинуты и къ нимъ ведутъ лѣсенки. Перила послѣднихъ и парапетъ сдѣланы изъ драгоцѣннаго мрамора. Среднія аркады шире остальныхъ и сверхъ свода имѣютъ фронтонъ, а надъ боковыми возвышаются

балкончики. Такимъ образомъ, вся сцена для мистерій готова: есть авансцена для массовыхъ сценъ, среднія аркады для главныхъ моментовъ, боковыя для второстепенныхъ или происходящихъ далеко, напр., въ Египтѣ, и балкончики, удобные для размѣщенія хора ангеловъ въ «Поклоненіи пастырей». Съ этою картиною любопытно сопоставить «Обрученіе Богородицы» Франчабиджо (С. Аннунціато во Флоренціи). Тамъ изображенъ портикъ несуществующаго зданія съ пятью аркадами, изъ которыхъ каждая могла бы быть мѣстомъ для небольшого дѣйствія.

У Перуджино (1446—1524) было 2 любимыхъ декораціонныхъ мотива. Одинъ напоминаетъ пріемъ Мазаччіо и состоитъ изъ уходящихъ вдаль аркадъ. Въ этомъ нѣтъ и намека на реальное зданіе, если не считать сходства съ позднимъ Меркато Нуово (Флоренція, 1547—51). Иной разъ эти аркады широко растянуты, какъ на милыхъ пределлахъ въ Фано. А иной разъ стройны, какъ на «Благовѣщеніи», «Св. Дѣва съ предстоящими святыми» (С. Марія Нуова Фано) и «Видѣніи Св. Бернара» (Мюнхенъ, Пинакотека). Какъ разъ эти картины указываютъ, что Перуджино зналъ объ эффектахъ искусственнаго освѣщенія, такъ какъ не съ натуры взятъ этотъ переходъ отъ освѣщенныхъ лицъ перваго плана къ темнымъ аркадамъ и тихому закату дали.

Новымъ и очень эффектнымъ декораціоннымъ мотивомъ Перуджино является навѣсъ надъ яслями («Рождество» въ перуджійской Пинакотекѣ и «Поклоненіе волхвовъ» въ С. Марія делле Лакриме Треви). Этотъ двускатный навѣсъ на высокихъ колоннахъ съ пьедесталами, конечно, не заимствованъ съ натуры, такъ какъ слишкомъ разсчитанъ на театральный эффектъ, практически онъ былъ бы не годенъ даже для навѣса надъ колодцемъ.

Любопытно, что такой же навѣсъ у Д. Гирландайо, типичнаго реалиста, трактованъ безъ всякой театральности («Поклоненіе Волхвовъ» въ Воспитательномъ домѣ Флоренціи), но за то группа ангеловъ помѣщена передъ крышей такъ, какъ ихъ навѣрно помѣщали на крышѣ во время рождественскихъ мистерій.

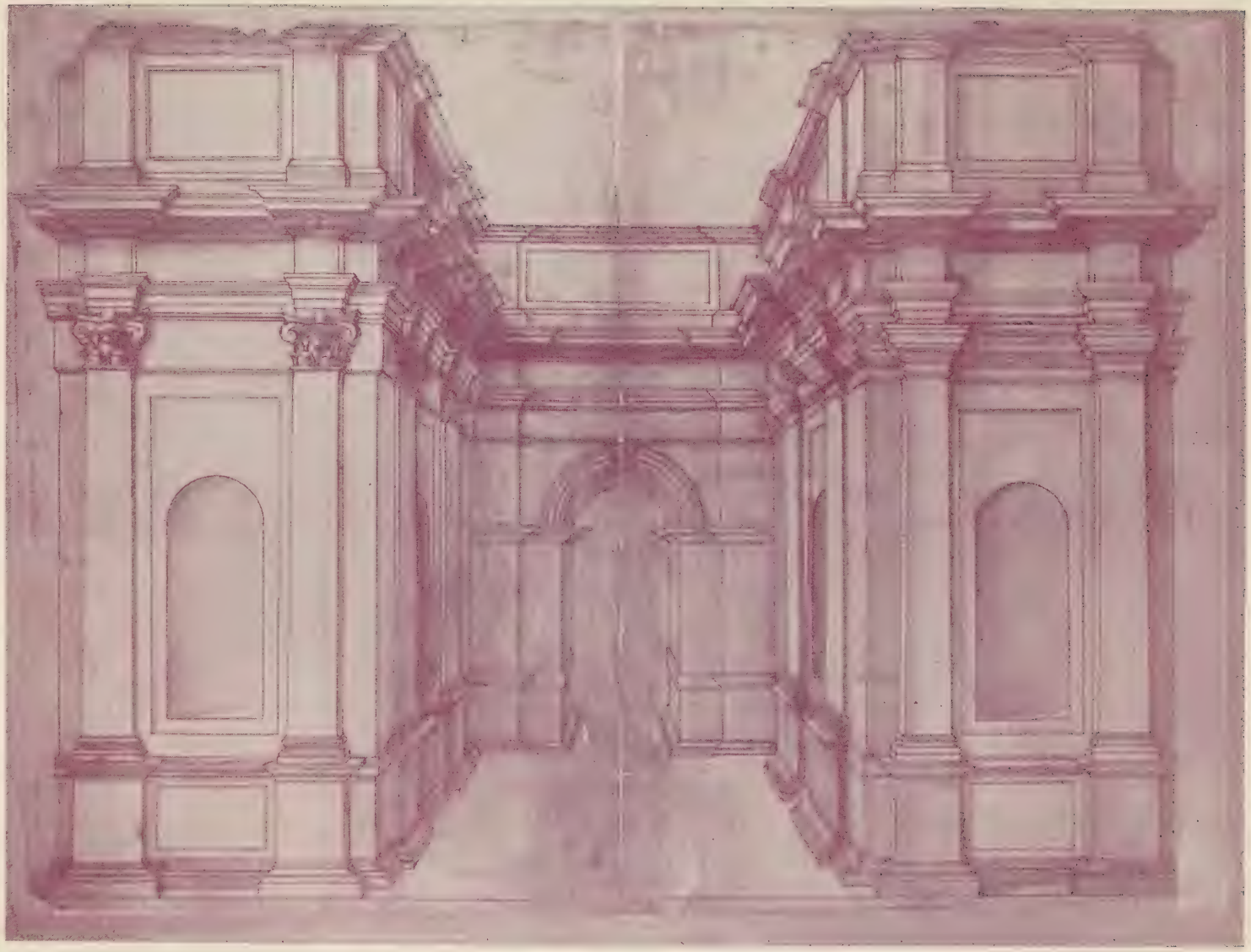
Наконецъ, въ двухъ произведеніяхъ Перуджино примѣняетъ мотивы, аналогичные Боттичелліевскимъ. Въ мученичествѣ Св. Севастьяна (Паникале) фонъ образованъ пышно украшенными аркадами, какъ въ «Клеветѣ» Боттичели, а на «Передачѣ ключей Св. Петру» (Сикстинская капелла) двѣ тріумфальныя римскія арки стоятъ по бокамъ осьмиграннаго храмика. Послѣдній былъ необходимъ при изображеніи момента созданія римской церкви, но композиціонно онъ не связанъ съ пейзажемъ, которому двѣ упомянутыхъ арки придаютъ глубину.

Круглый или восьмиугольный храмикъ мало по малу становится излюбленнымъ центромъ декораціи. Онъ упоминается въ описаніи обстановки «Каландры», данной въ Урбино (1516 г. см. ниже), а кромѣ Перуджино, мы встрѣчаемъ его у Рафаэля («Spozializio» Бреры) и у Пинтуриккіо на поэтичной фрескѣ въ Спелло.

Одновременно съ Перуджино работали два умбрійца, кажущіеся, на первый взглядъ, большими фантастами, чѣмъ учитель Рафаэля. Это—Пинтуриккіо и Фіоренцо ди Лоренцо. На самомъ дѣлѣ и тотъ и другой являются больше орнаментистами, чѣмъ Перуджино, и не достигаютъ размаха въ декораціяхъ, напоминающихъ послѣдняго. Мы напрасно стали бы искать въ картинахъ Пинтуриккіо и Лоренцо чего нибудь, кромѣ кропотливаго воспроизведенія дѣйствительности.

Только въ Сіенской библіотекѣ, въ коронаціи Пія II (Эней Сильвіо Пикколомини) Пинтуриккіо показываетъ театральный помостъ съ аркадами. Въ средней изъ аркадъ коронуютъ папу, а въ боковыхъ находится сонмъ епископовъ. У Фіоренцо ди Лоренцо и этого нѣтъ. Тѣмъ не менѣе пейзажи Пинтуриккіо (особенно фонъ «Папы, благословляющаго крестовый походъ») и Фіоренцо (картины перуджійской Пинанотеки) показываютъ, какъ трактовались бы пейзажи на сценѣ, если бы таковые пришлось изобразить. Кромѣ того, на мученичествѣ Св. Сусанны Пинтуриккіо изобразилъ башню, списанную, конечно, не съ дѣйствительности, а съ одного изъ полуфантастическихъ театральныхъ сооруженій.

Доменико Гирландайо (1449—1494), добросовѣстный изобразитель



НЕИЗВѢСТНЫЙ СѢВЕРО-ИТАЛЬЯНСКІЙ ХУДОЖНИКЪ КОНЦА XV В.
ПРОЭКТЪ ТЕАТРАЛЬНОЙ ДЕКОРАЦІИ.

натуры, казалось бы, меньше всего могъ дать матеріала для сужденій о современной ему сценѣ. Однако, и у него комната, гдѣ происходитъ рожденіе Св. Іоанна, отчасти напоминаетъ средневѣковое «Luogo deputato», а «нареченіе имени Іоанну Крестителю» происходитъ подъ пышными аркадами, аналогичными уже упомянутой картинѣ въ собраніи Дональдсона. Однако, еще любопытнѣе та декоративная ниша, которую Д. Гирландайо помѣстилъ на фонѣ «Успенія Св. Фины» (Санъ Джиминьяно). Едва ли онъ не взялъ этотъ мотивъ съ какой нибудь фееріи? Особенно вѣроятнымъ дѣлается это предположеніе при сравненіи съ той пышно украшенной нишей, которую Филиппино Липпи помѣстилъ на фонѣ «Изгнанія діавола» въ С. Марія Новелла во Флоренціи.

Въ описываемую эпоху празднества при Миланскомъ дворѣ устраивали сѣверные мастера съ Браманте во главѣ. О декораціяхъ ихъ можно составить представленіе по замѣчательной перспективѣ, изображающей хоръ въ миланской церкви С. Сатиро, и по анонимнымъ, но съ большою вѣроятностью приписываемымъ Браманте гравированнымъ перспективамъ улицъ. Онѣ компактнѣе намѣчены, чѣмъ у Боттичели, и въ большинствѣ изображаютъ уходящія въ даль аркады, но на одной изъ нихъ изображена внутренность съ легкимъ превышеніемъ обыкновеннаго эффекта арокъ.

Къ этому же типу архитектурныхъ декорацій слѣдуетъ отнести и рисунокъ собр. Уффичи (Броджи 1003), изображающій тріумфальную арку со входомъ къ ней черезъ узкій корридоръ изъ двухъ декоративныхъ стѣнъ съ массою пилястровъ и нишами для статуй. Этотъ рисунокъ принято приписывать Фра Джіокондо, но розмахъ эффектнѣе и замыселъ намекаетъ на декорацію «Аѳинской школы», см. ниже. Рисунокъ того же собранія (Броджи 1014) даетъ эффектную перспективу двухъ воротъ и сада и служитъ какъ бы подготовленіемъ театральныхъ перспективъ, созданныхъ Г. Алесси при сооруженіи Страда Нуова въ Генуѣ.

Такимъ образомъ, въ послѣдней четверти XVI вѣка, судя по тѣмъ намекамъ, которые удается найти на картинахъ, лишь рѣдко сохраняется прежнее дѣленіе сцены на отдѣльныя клѣтушки. Послѣднія замѣняются

въ случаѣ надобности рядомъ легкихъ колоннъ. Обыкновенно же колоннады отодвигаютъ на самый край сцены, а по срединѣ сооружаютъ отдѣльный стоящій портикъ, эффектный навѣсъ или нишу для главнаго дѣйствующаго лица, т. е. царя или миѳологическаго божества.

Новымъ пріемомъ является раздвиганіе всего перваго плана сцены и сооруженіе въ глубинѣ декоративныхъ монументальныхъ арокъ или храмиковъ въ родѣ тѣхъ, что на упомянутой картинѣ Перуджино или у Пинтуриккіо.

Одновременно мѣняется и расположеніе мѣстъ для зрителей. Прямоугольная форма замѣняется амфитеатромъ, какъ это подробно описано и изображено на рисункѣ у Серліо.

Около 1500 года происходитъ переворотъ въ итальянскомъ искусствѣ, такъ какъ послѣ службы мелкимъ герцогамъ и богатымъ купцамъ, оно призывается на службу папской власти, желавшей быть всемірной и вѣчной. Загроможденіе перваго плана теряетъ значеніе и та безконечная даль—міровая ширь, которую Перуджино рѣшался помѣстить лишь въ фонѣ своихъ картинъ, открывается передъ глазами художниковъ.

Переворотъ сильнѣе всего сказался на архитектурѣ, но, къ сожалѣнію о брамантевскомъ проектѣ св. Петра мы знаемъ такъ мало, что археологамъ-реставраторамъ остается слишкомъ много простора для фантазіи.

Важно лишь то, что Браманте построилъ новый дворъ Ватикана съ разсчетомъ на театральныя представленія. Тутъ размахъ былъ совсѣмъ иной и колоннады на дворѣ были бы не у мѣста. Браманте сдѣлалъ дворъ длиною около 200 метровъ, съ одной стороны его (подъ стѣнами станцъ Рафаэля) помѣстилъ амфитеатръ для зрителей, вдоль двора протянулъ стѣны съ арками, поперекъ расположилъ лѣстницу для входа на верхнюю терассу. Въ глубинѣ послѣдней онъ помѣстилъ знаменитую нишу, гдѣ стоитъ теперь грандіозная бронзовая «La pigna». Такимъ образомъ, мѣсто для театральныхъ представленій было готово.

На первый взглядъ можетъ показаться, что Браманте использовалъ только пріемы театральныхъ декораторовъ для украшенія двора, но на

этомъ дворѣ дѣйствительно происходили театральныя торжества, какъ, напр., турниръ, изображенный на гравюрѣ Дюперака.

Браманте въ Римѣ не успѣвалъ заниматься живописью и о характерѣ декорацій эпохи приходится судить по работамъ Рафаэля. Послѣдній отдалъ дань и пріемамъ предыдущаго поколѣнія. Въ «Пожарѣ Борго» первый планъ сцены разгороженъ колоннадами и сплошными стѣнами, какъ у Мазаччіо или у Боттичели. Конечно, Рафаэль не оставилъ разрѣзанной стѣны, какъ дѣлалъ Гирландайо («Встрѣча Маріи и Анны» С. Марія Новелла во Флоренціи), но сдѣлалъ сбоку широкую арку, чтобы придать помѣщенію видъ обитаемаго дома. Онъ поставилъ свободно стоящую лѣстницу, какъ изображалъ Джотто, передъ низкими іоническими колоннадами, какихъ не было въ его время ни на Борго, ни во всемъ Римѣ. Загромоздивъ первый планъ, Рафаэль оставилъ лѣстницу во всю ширину на второмъ планѣ, вдохновившись, очевидно, мотивомъ Брамантевскаго двора. А на заднемъ планѣ нагромождены Ватиканскій дворецъ и старый соборъ Св. Петра. Причемъ дворецъ—не тотъ, что былъ въ дѣйствительности, а какъ бы копія дворца, въ которомъ жилъ сначала Браманте, а потомъ Рафаэль.

Еще загроможденнѣе сцена на коврѣ «Св. Петръ и Іоаннъ исцѣляютъ больныхъ». (Galleria degli Arazzi). Гораздо тѣснѣе, чѣмъ у Мансуэто, и почти какъ у П. делля Франческо все пространство заполнено рядами богато орнаментированныхъ витыхъ колоннъ. Это—послѣднее воспоминаніе о декораціяхъ середины XV вѣка. Послѣ этихъ тѣсно сдвинутыхъ колоннадъ странно видѣть, что не только земное, но небесное пространство открыто въ спорѣ объ Евхаристіи.

Архитектурную часть Аѳинской школы, конечно, нельзя считать воспроизведеніемъ реальнаго зданія, но воспроизведеніе декораціи для театра или празднества.

Эти стѣны слишкомъ протяженны даже по сравненію съ солидными постройками Браманте и не достаточно легки по сравненію съ микельанджеловскими аркадами и куполами, рѣющими въ воздухѣ. Аркады зданія

совсѣмъ нешироки, стѣнки барабана купола излишне тонки, а послѣдняя стѣна съ аркой, очевидно, ничего не поддерживаетъ. Прозрачность и обиліе свѣта въ зданіи достигнуто тѣмъ, что на немъ нѣтъ крыши, т. е. это не архитектура, но декорація. Существенно новымъ является эффектъ сводовъ, замѣнившій эффектъ колоннадъ, такъ какъ послѣднія низведены до роли пилястровъ, оживляющихъ стѣны.

Декоративность стѣнъ еще очевиднѣе въ «Больсенскомъ чудѣ». Тамъ сводъ гораздо шире, а задняя стѣна открыта двумя арками такъ, какъ въ ту пору никогда не дѣлали. Еще замѣчательнѣе, что на первомъ планѣ за алтаремъ помѣщена такая же ниша, какую мы видѣли на Успеніи Св. Фины Гирландайо и у Филиппино Липпо. Впрочемъ, у Рафаэля стѣнка низка и кажется сдѣланной изъ дерева.

Архитектурная часть «Изгнанія Геліодора» тяжелѣе предыдущихъ картинъ и говоритъ о возвратѣ къ пріемамъ предыдущаго поколѣнія. Однако, въ ней нѣтъ и намека на невѣроятные аркады Перуджино или пересыщенныя украшеніями постройки Боттичели. У Рафаэля въ этой картинѣ архитектура подлинна, но во всякомъ случаѣ не имѣетъ ничего общаго съ римскимъ Петромъ. Уходящія вдаль арки слишкомъ близки къ пріемамъ декораторовъ XVII вѣка. Три упомянутыя картины Рафаэля могутъ навести на мысль, что кулисы уже употреблялись, но болѣе вѣроятно, что ихъ не рисовали, а въ случаѣ надобности возводили стѣны, имѣющія видъ настоящихъ, какъ это проэктировали Палладіо, а выполнилъ Скамоцци для олимпійскаго театра. Подтвержденіемъ этой мысли можетъ служить «Св. Анна и Богородица» Фра Бартоломео (Уффичи), гдѣ суровая каменная ниша придаетъ сценѣ больше эффекта, чѣмъ сложныя колоннады у Перуджино.

Въ произведеніяхъ Содомы использованіе театральныхъ мотивовъ очевидно, такъ въ сценѣ изъ жизни Св. Бенедикта («Проповѣдь Куртизанкамъ» Фреско въ Монте Оливето) изображено двухэтажное зданіе, состоящее изъ аркады. Такое зданіе, конечно, не годно для жизни, но очень эффектно на сценѣ. Еще замѣчательнѣе, что Св. Бенедиктъ изображенъ

ДЖ. АЛЕОІТИ. ТЕАТРЪ ФАРНЕЗЕ ВЪ ПАРМѢ (1618 Г.)

проповѣдующимъ съ балкона, помѣщеннаго на массивномъ кирпичномъ фундаментѣ, не имѣющимъ никакого отношенія къ самой постройкѣ; на сценѣ же такія сооруженія и возводились и возводятся по сію пору для монологовъ главныхъ дѣйствующихъ лицъ. Въ другой фрескѣ въ томъ же монастырѣ архитектура напоминаетъ немного «Аѳинскую школу», но вмѣсто стѣнъ первой декорація поставлены колонны, а перспективы стѣнъ перенесена вглубь. Это несомнѣнный пріемъ декоратора, а не архитектора. Но колоннады Садомы далеко не достигаютъ легкость стѣны Рафаэля.

Наконецъ въ «Свадьбѣ Александра и Роксаны» (Вилла Фарнезина) вся архитектура не имѣетъ и намека на реальное зданіе, за то есть въ ней и «Luogo deputato», гдѣ стоитъ кровать Роксаны, есть и колоннады.

Какъ разъ одновременно съ этимъ стремленіемъ къ ясности архитектурно-декораціонныхъ мотивовъ замѣчается и стремленіе сдѣлать постоянными самые театры. Правда, крытыхъ помѣщеній еще не дѣлаютъ, но Браманте на дворѣ Ватикана и Виньола на дворѣ фарнезскаго палаццо въ Пьяченцѣ задумали каменные амфитеатры. Фономъ для театральныхъ представленій на Ватиканскомъ дворѣ была широкая лѣстница на мѣстѣ нынѣшняго Браччо Нуово и великолѣпная ниша Бельведера. Аналогичную роль могла играть и полулунная колоннада въ саду мантуанскаго палаццо Те, построеннаго Дж. Романо.

Наряду съ этими стремленіями упростить архитектурные эффекты, замѣчается иногда и желаніе блеснуть ловко выполненной перспективой, какъ это видно по прелестному эскизу Б. Перуцци въ Уффичи и его же картинѣ «Введеніе во храмъ» въ С. Марія делля Паче. Сопоставленіе построекъ въ послѣдней картинѣ по духу приближается къ композиціямъ Дж. Бибіены Галли, хотя каждая постройка въ отдѣльности проникнута духомъ брамантевскаго времени. На эскизѣ Перуцци въ Уффичи (Brogio 1040) сопоставлены самыя разнообраныя зданія: Колизей, башня Колонна, башня Палаццо Веккіо, Обелискъ изъ Circus Maximus, замокъ Св. Ангела, Пантеонъ, колонны храма Сатурна и арка ювелировъ. Повидимому, Перуцци хотѣлъ подчеркнуть, что дѣйствіе происходитъ въ Римѣ.

Дивный рисунокъ собранія Уффичи (Броджи 1046), приписываемый обыкновенно Рафаэлю, изображаетъ Апостола Петра въ темницѣ. Разработка архитектурной части (колоннады и своды перваго плана, стѣна съ изваяніями и освѣщенная комната за нею) показываютъ, что для автора рисунка архитектура не была лишь орнаментомъ, но органическою частью композиціи и что всѣ сочетанія массъ для него были живы и выростали, какъ нѣкій организмъ. Эффектъ освѣщенія такъ же задуманъ не случайно.

Въ первый моментъ, сдѣланныя выше сопоставленія декораціонной живописи и фоновъ картины кажутся немного рискованными, но нѣкоторыя архивныя указанія подтверждаютъ, что декораціонныя сооруженія въ театрахъ начала XVI вѣка достигали весьма значительныхъ размѣровъ.

Такъ, въ 1453 году для религіознаго празднества на площади Миланскаго собора были построены двѣ декоративныя крѣпости Римлянъ и Вольсковъ. И между ними была разыграна исторія Коріолана. Въ 1486 при феррарскомъ дворѣ была устроена сцена съ 5 помѣщеніями. Въ 1497 году при генуэзскомъ дворѣ было разыграно представленіе, при чемъ одновременно были изображены и Олимпъ и Рай. Но самое важное, для насъ, по описанію современника то, что рай открылся въ видѣ залы, блестяще освѣщенной. Очевидно, и въ то время умѣли пользоваться эффектами искусственнаго освѣщенія.

О легкихъ постройкахъ въ стилѣ колоннадъ Перуджино упоминается въ 1492 при описаніи празднествъ въ Кастель Капуана: «въ залѣ былъ построенъ храмикъ на 20 колоннахъ». Въ 1491 году въ Феррарѣ на свадьбѣ герцога Альфонса въ залѣ былъ построенъ рай, — опять таки, вѣроятно, какой нибудь полуфантастическій храмикъ.

Къ 1492 г. относится описаніе комедіи о Тимонѣ и тамъ, между прочимъ, дѣйствіе происходитъ на небѣ и на землѣ. Для этого необходимо, или раздѣленіе сцены на 2 яруса, какъ въ средневѣковыхъ драмахъ, или устройство на сценѣ широкой лѣстницы, какъ на браманте вскомъ дворѣ Ватикана, или балконъ въ глубинѣ сцены, подобный тому,

который Боттичели изобразилъ на верху Константиновой арки въ упомянутой выше «Смерти Лукреціи».

Въ 1496 г. въ Болоньѣ для представленія фарса былъ устроенъ зеленый помостъ и надъ нимъ лазоревое небо.

Подробнѣе всего описаны спектакли, бывшіе въ февралѣ мѣсяцѣ 1501 года при Мантуанскомъ дворѣ, какъ это видно изъ донесеній С. Кантельмо герцогу Феррарскому: «форма сцены приближалась къ квадратной, такъ какъ длина ея немного лишь превосходила ширину; обѣ стороны ея, лежащія передъ зрителями, были украшены восемью арками съ колоннами, хорошо согласованными съ шириною и высотою арокъ: базы и капители ихъ расписаны нѣжнѣйшими красками и украшены листвою такъ, что казались очаровательной постройкой стародавней и сохранившейся отъ античности; арки съ украшеніями изъ цвѣтовъ создавали изумительную перспективу, ширина каждой была около 4 локтей и соотвѣтственной высоты. Внутри перспективы были натянуты раззолоченныя ткани и зелень. Стѣна между арками въ глубинѣ сцены была украшена картинами «Тріумфа Цезаря», исполненными извѣстнымъ Мантенья. Боковыя стѣны имѣли подобныя же арки, но числомъ меньше, всего по шести. Двѣ стороны составили сцену для актеровъ и разсказчиковъ, а двѣ другихъ были устроены уступами для женщинъ и для трубачей и музыкантовъ. На углу одной широкой и одной узкой стороны стояли четыре очень высокихъ колонны, поддерживавшія остальныя. Между ними былъ очень натурально устроенъ гротъ, а надъ нимъ небо, блиставшее разными огнями на подобіе блестящихъ звѣздъ. Тамъ вращался кругъ со знаками Зодіака и при вращеніи его двигались солнце и луна, а внутри круга было колесо Фортуны съ ея девизомъ: «царствовала, царствую, буду царствовать». Въ срединѣ круга была золотая статуя богини со скипетромъ и дельфиномъ. Вдоль сцены были расположены картины того же Мантеньи, изобразавшія тріумфы Петрарки, а надъ ними огромные канделябры съ золоченными свѣчами. По срединѣ архитрава былъ помѣщенъ щитъ съ гербомъ Маркиза, а еще выше двуглавый орелъ съ державой и императорской короной. По

всѣмъ сторонамъ залы были укрѣплены гербы . . . , а надъ ними помѣщены высокія статуи посеребреныя, золоченыя и бронзированныя, а поверхъ всего былъ натянутъ холстъ въ видѣ неба, усѣяннаго звѣздами». Изъ описанія видно, что устроители старались подѣйствовать на зрителей не только богатствомъ убранства, но и красотою перспективъ. Сколько можно понять изъ довольно неяснаго описанія, видно, что основныя украшенія. гротъ и небо, были расположены въ углу и зрители занимали двѣ стороны зала, а двѣ остальныхъ составляли сцену. Это, конечно, расположеніе простѣйшее и довольно живописное.

Черезъ годъ въ той же Мантуѣ было празднество и для него, по словамъ Изабеллы Гонзаго, съ одной стороны площади былъ устроенъ амфитеатръ, а съ другой помостъ въ высоту человѣка и надъ ними шесть комнатокъ для разыгрыванія комедіи.

Относительно изображенія болѣе сложныхъ сценъ мы имѣемъ указаніе въ документѣ 1509 г., гдѣ говорится «о перспективѣ мѣстности съ домами, церквами, колокольнями и садами, на которые нельзя было насмотрѣться». Это подтверждаетъ возможностъ того, что Леонардо давалъ на театральныхъ декораціяхъ свои широкія панорамы долинъ. А что столь большіе артисты расписывали сцены, вытекаетъ съ несомнѣнностью изъ того, что въ Римѣ въ 1514 году, по словамъ Вазари, Б. Перуцци писалъ удивительныя перспективы, а въ 1515 году самъ Рафаэль написалъ декораціи для «I. Suppositi» Аріосто.

Празднества 1501—1502 въ Мантуѣ, какъ видно изъ только что приведеннаго описанія, были устроены до извѣстной степени по старомодному, но въ 1516 г. въ время карнавала въ Урбино была представлена «Каландра» Бибіены. По описанію самого «директора»-руководителя спектакля Б. Кастильоне: «Сцена представляла красивѣйшій городъ съ улицами, дворцами, церквами, башнями, *настоящими* улицами и многими рельефными украшеніями, но съ добавленіемъ дивной живописи и хорошо выраженныхъ перспективъ. Среди прочаго былъ восьмиугольный храмикъ съ рельефными стѣнками, такъ чудно сдѣланный. что трудно было допустить,

В. Н. ДАВЫДОВЪ ВЪ РОЛИ ПОРОХОВЩИКОВА.
«КУЛИСЫ», КОМ. Т. Л. ЩЕПКИНОЙ-КУПЕРНИКЪ.
АЛЕКСАНДРИНСКІЙ ТЕАТРЪ.

чтобы всѣ мастерскія Урбинскаго герцогства могли выполнить это произведеніе въ 4 мѣсяца. Онъ былъ оштукатуренъ и цѣликомъ украшенъ чудными орнаментами. Окна казались сдѣланными изъ алебастра, всѣ архитравы и карнизы изъ чистаго золота и ляписъ лазури а мѣстами изъ стеколъ, казавшихся драгоцѣнными камнями, статуи же казались выполненными изъ мрамора. Долго говорить обо всемъ. На одномъ концѣ была тріумфальная арка, сдѣланная возможно хорошо. Архитравъ и сводъ арки казались сдѣланными изъ мрамора и на нихъ былъ чудесный рельефъ съ исторей трехъ Гораціевъ. Капители двухъ пилястровъ, поддерживающихъ арку были сдѣланы въ видѣ двухъ круглыхъ фигуръ побѣдъ съ трофеями въ рукахъ. На верху арки была великолѣпная конная статуэтка и казалось, что всадникъ замахивается на обнаженнаго врага, поверженнаго передъ нимъ. По обѣ стороны лошади стояли алтари съ вазами, изъ которыхъ въ продолженіе всей Комедіи билъ огонь». Стоитъ прочесть этотъ отрывокъ, чтобы стало ясно, откуда Боттичели взялъ фантастическую архитектуру «Смерти Лукреціи» и «Клеветы», Мантенья—пейзажи въ капеллѣ Еремитани, Пинтуриккіо—храмикъ на фонѣ картины въ Спелло, а Перуджино—храмикъ на фонѣ «Передачи ключей». Предполагать, что мастера Возрожденія были археологами можно, но думать, что они сочиняли эти фантастичныя сооруженія для картинъ слишкомъ рискованно. Художники того времени слишкомъ были реалистами. Другое дѣло театральные декораторы; имъ было естественно выдумывать и изощряться и уже отъ нихъ заражались настоящіе живописцы. Для полноты характеристики приводимъ описаніе самого празднества, происходившаго на только что описанной сценѣ. «Сначала появился Язонъ, одѣтый въ античный костюмъ съ великолѣпнымъ мечомъ и щитомъ, а съ другой стороны были видны два быка, казавшіеся настоящими, и выбрасывавшіе огонь изъ пасти. Къ нимъ приблизился Язонъ и началъ пахать, а затѣмъ посѣялъ зубы дракона и мало по малу изъ пола сцены выросли люди, одѣтые по древнему и такъ хорошо, какъ только можно себѣ представить.

Вторымъ явленіемъ была колесница Венеры, которая сидѣла держа

факелъ въ голой рукѣ, колесницу везла пара голубей, казавшихся живыми, а сверху неслись 2 амура, а четыре амура съ факелами танцовали впереди и приблизившись къ краю сцены открыли дверь, откуда вышли девять музъ.

Въ третьей картинѣ появилась колесница Нептуна, влекомая полуконями, полурыбами. Наверху Нептунъ съ трезубцемъ и восемь чудовищъ, танцовали съ мечами, а вся колесница была полна огня. Эти чудовища казались самыми невѣроятными и невозможно описать ихъ тому, кто не видѣлъ. Въ четвертой картинѣ явилась вся въ огнѣ колесница Юноны, она сама съ короной на головѣ и скипетромъ въ рукахъ, сидѣла наверху на облакѣ, а колесница была окружена роемъ вѣтровъ. Колесницу везли два чудесно сдѣланныхъ павлина, два орла и два страуса, а кромѣ того были двѣ морскихъ птицы и два чудесно раскрашенныхъ попугая».

Легко вообразить себѣ роскошь и волшебство подобныхъ феерій, особенно, если вспомнить, что сцена не была въ сущности отдѣлена отъ публики и послѣдняя сама какъ бы участвовала въ представленіи, блистая не меньшею роскошью костюмовъ, чѣмъ актеры.

Къ сожалѣнію, не сохранилось изображеній упомянутаго празднества и о немъ приходится судить по вышеуказаннымъ деталямъ картинъ. Къ счастью одинъ изъ рисунковъ въ собраніи Уффичи (Броджи 1076) даетъ нѣкоторое понятіе о роскоши тѣхъ сооруженій на сценѣ, про которые выше говорится, что выполненіе ихъ въ четыре мѣсяца казалось едва возможнымъ. Изображенный храмикъ-башня состоитъ изъ тяжелаго рустованнаго пьедестала съ нишами, куда вѣроятно, становились актеры, изображающіе изваяніе и второго этажа и купола чрезвычайно богато украшенныхъ статуями колоннами и волютами. Наверху изображена фигура «Славы», трубящей въ рогъ.

Хотя описанныя празднества относятся къ началу XVI вѣка и носятъ оттѣнокъ предыдущаго вѣка, но въ теченіе первой четверти XVI вѣка основные принципы новой сцены были проработаны, какъ видно это изъ архитектурныхъ фоновъ картины Рафаэля, и переходъ къ волшебству Би-

біенъ и Гонзаго былъ лишь вопросомъ времени. Однако, развитіе шло инымъ, чѣмъ прежде путемъ, главнымъ образомъ потому, что декораціонное искусство начало переходить въ руки спеціалистовъ, такъ называемыхъ «квадратуристовъ».

Венеціанская школа, какъ наиболѣе реальная совершенно остается внѣ попытокъ созданія миража на сценѣ. Зато у Корреджіо можно встрѣтить и примѣненіе Перуджиновскихъ аркадъ и еще сильнѣйшее развитіе свѣтовыхъ эффектовъ.

Около 1550 г. начинается переходъ къ барокко, хотя, если вглядываться внимательнѣе, то весь итальянскій ренессансъ проникнутъ духомъ барокко. Вѣдь фоны картинъ Боттичели не менѣе сложны, чѣмъ декораціи Бернини, арки же Мелоццо да Форли (на картинахъ Лондонской галлереи) родственны наличникамъ оконъ XVIII вѣка. 1500 годъ есть лишь окончательная формировка барокко, потому что она была готова въ моментъ созданія «Мадонны въ скалахъ» и Лауренціаны, и потому что бернініевскіе витыя колонны имѣются на коврахъ Рафаэля.

Въ 1550 году Виньола построилъ виллу папы Юлія за воротами Пополо, въ 1560 г. Вазари соорудилъ перспективу изъ двухъ колоннадъ Уффичи, въ 1565—85 Галеаццо Алесси строилъ генуэзскую страда Нуова и около того же времени Палладіо возводилъ свои виллы въ Виченцѣ и строилъ храмы въ Венеціи. Первая изъ этихъ построекъ представляетъ въ натурѣ зародышъ современной театральной сцены. Садовая стѣна палаццо вогнута, напоминая этимъ амфитеатръ, а простирающійся передъ зданіемъ садъ перегороженъ тремя декоративными стѣнами такъ, что получаются настоящія кулиссы и, наконецъ, на оградѣ, соотвѣтственно аркадамъ переднихъ стѣнъ, устроена декоративная ниша.

Прямыя колоннады Вазари являются отзвуками пріемовъ XV вѣка, тогда какъ изогнутыя колоннады виллъ Палладіо и сложныя лѣстницы Алесси указываютъ на начало новой эпохи. Въ самомъ дѣлѣ, именно, комбинаціи такихъ лѣстницъ, которыя мы видимъ въ генуэзскихъ дворцахъ, являются излюбленными мотивами Бибіенъ.

Такимъ образомъ излюбленные мотивы будущаго декораціоннаго искусства были найдены, развитіе же ихъ относится къ XVII в., т. е. періоду барокко. Съ другой стороны и въ эпоху барокко сохранялись еще пріемы золотого вѣка. На гравюрахъ Калло мы видимъ изображеніе балета, разыгрываемаго на фонѣ трехъ перспективъ узкихъ улицъ, какъ у Боттичели или Монтеньи. Намъ остается разсмотрѣть единственную изъ сохраненныхъ декорацій, сооруженную изъ дерева въ знаменитомъ Олимпійскомъ театрѣ Палладіо (Виченца). Нѣтъ сомнѣній, что она была задумана самимъ Палладіо, но выполнена послѣ смерти автора его Скамоцци. Олимпійскій театръ долженъ былъ быть воспроизведеніемъ древнихъ театровъ, но въ виду недостатка мѣста пришлось дугу амфитеатра сдѣлать площе, чѣмъ предписываетъ Витрувій. За сценой поставлена великолѣпная декоративная стѣна съ тремя отверстіями. Сквозь нихъ видны перспективы улицъ, составленныя изъ декоративныхъ фасадовъ, сильно сокращающихся по мѣрѣ удаленія. Эффектъ получается поразительный. Само собой разумѣется, что декорація годна лишь для одного сорта пьесъ—античныхъ трагедій. Хотя, впрочемъ, она слишкомъ барочна для строгой античности и скорѣе соотвѣтствовала бы произведеніямъ Расина и Корнеля.

Это сцена достаточно ясно формулируетъ всѣ тѣ положенія, которыя были высказаны выше. Какъ у Боттичели, Мантенья и Перуджино главнымъ украшеніемъ является тріумфальная арка, украшенная скульптурами богаче, чѣмъ во времена античнаго барокко. Здѣсь эта арка выдвинута впередъ сцены, и очень сильно прорѣзана отверстіями, если сравнивать ее съ почти глухими стѣнами театра Аспенда и Оранжа. Такимъ образомъ то, что у древнихъ было въ глубинѣ, здѣсь выдвинуто на первый планъ. Наоборотъ, перспективы улицъ уходятъ слишкомъ далеко по сравненію съ фонами фресокъ Помпеи или Боско Реале. Словомъ, желая быть подражаніемъ древнимъ, эта сцена является формулировкою новыхъ принциповъ. Въ эти перспективы улицъ можно войти. И этимъ они отличаются отъ тѣхъ панно (pinakes), которыми пользовались греки. Стоитъ для удобства смѣны декорацій дѣлать ихъ не изъ дерева, а изъ раскрашен-

«КУЛИСЫ», КОМ. Т. Л. ЩЕПКИНОЙ-КУПЕРНИКЪ (3 Д.)
АЛЕКСАНДРИНСКІЙ ТЕАТРЪ.

наго полотна, чтобы получились современныя кулисы. А это стали дѣлать раньше, чѣмъ былъ построенъ Олимпійскій театръ. Ученикъ и послѣдователь Палладіо Алеотти не могъ въ Пармѣ (театръ Фарнезе) послѣдовать примѣру учителя. Декорацію послѣдняго пришлось превратить въ арку сцены, уничтожить боковыя двери, а среднюю сильно расширить и за нею помѣщать декораціи, писанныя на полотнѣ. Описаніе смѣнныхъ декорацій для сцены сохранилось отъ начала XVI вѣка; оно помѣщено у Серліо Dieci libri dell'architettura. Впрочемъ, Серліо слишкомъ теоретикъ и къ указаніямъ его нужно относиться очень осторожно, тѣмъ болѣе что тотъ вѣкъ былъ слишкомъ свободенъ и не сталъ бы придерживаться въ точности какихъ либо указаній.

«Сцена трагическая—говоритъ Серліо,—назначается для трагедій. Постройки, изображенныя на ней, должны принадлежать знатнымъ персонамъ, такъ какъ любовныя интриги, неожиданности, страшныя и потрясающія смерти (что постоянно бываетъ въ античныхъ и современныхъ трагедіяхъ) происходятъ всегда въ домахъ сеньоровъ, герцоговъ и князей и даже царей, а потому на сценѣ не подобаетъ быть зданію, гдѣ живетъ простолюдинъ, какъ видно на приложенномъ рисункѣ. Къ сожалѣнію, благодаря недостатку мѣста, на немъ нельзя показать, какіе изъ дворцовъ принадлежатъ царю и какіе знатнымъ людямъ, какъ удается это при большихъ размѣрахъ сцены. Для архитектора, которому пришлось заняться подобной задачей, необходимы нѣкоторыя указанія на композицію, распредѣленіе деталей и сюжетовъ. Во всякомъ случаѣ, всегда слѣдуетъ придерживаться наиболѣе эффектныхъ деталей и не помѣщать ничтожную постройку передъ дворцомъ. *Всѣ мои декораціи сдѣланы изъ холста*, ихъ легко свертывать, что не удается въ случаѣ рельефовъ изъ дерева, какъ, напр., въ зданіи слѣва. Пилястры его слѣдуетъ помѣстить на небольшомъ цоколѣ. Для этого дома низъ нужно сдѣлать барельефомъ, а верхъ изъ двухъ холстовъ (для фаса и бока) и прикрѣпить ихъ къ верху деревянной части. Такимъ образомъ, полотно можно легко убрать. Тоже слѣдуетъ выполнять всегда, когда части какихъ нибудь переднихъ построекъ

нужно выполнить массивно. Для дальнихъ плановъ достаточно одного хорошо прорисованнаго и раскрашеннаго изображенія на полотнѣ. Все, что находится выше крышъ, какъ то: трубы, колокольни и т. п., слѣдуетъ сдѣлать на тонкой доскѣ (и послѣ вырѣзать). Точно также, если нужно изобразить мраморную или бронзовую статую, то слѣдуетъ ее хорошо написать на толстомъ картонѣ или доскѣ и помѣстить такъ далеко, чтобы зрители не могли увидать ее сбоку».

«На рисункѣ не изображено живыхъ людей, какъ то женщинъ на балконѣ или въ дверяхъ; я не совѣтую это дѣлать потому, что они не могутъ двигаться. Но можно изобразить «спящаго человѣка или животное». Въ послѣднихъ фразахъ находимъ любопытное указаніе на изображеніе живыхъ фигуръ, которыя любило помѣщать въ архитектурныхъ декораціяхъ слѣдующее поколѣніе.

Вторымъ возможнымъ образчикомъ декораціи Серліо считаетъ декорацію для комедіи: «на ней должны быть изображены частные дома, т. е. дома горожанъ, адвокатовъ, торговцевъ и т. п. Но далеко не лишни и хижины крестьянъ, гостинницы и церковь. Совѣтую помѣстить при этомъ легкій портикъ, а за нимъ зданіе съ арками современнаго типа. Балконы или перголы очень эффектны на скошенныхъ фасадахъ и когда карнизы ихъ вырѣзаны и росписаны, получается сильный эффектъ, хотя бы на Остеріи Луны (третій домъ справа на гравюрѣ). Кромѣ того, меньшія зданія слѣдуетъ выдвигать впередъ, чтобы за ними громоздились слѣдующія, какъ видно слѣва. Въ противномъ случаѣ, высота зданій слишкомъ бы уменьшалась по мѣрѣ удаленія и они получали освѣщеніе только сбоку».

Наконецъ, третьимъ образцомъ сцены является сцена сатирическая, т. е. для фарсовъ. Согласно Серліо, она должна представлять пейзажи съ «деревьями, скалами, холмами, горами, цвѣтами и источниками», а «такъ какъ теперь театральныя представленія бываютъ преимущественно зимою, когда нѣтъ зелени, то слѣдуетъ сдѣлать подобіе ея изъ шелка».

«Подобно тому какъ въ сценѣ трагической и комической изображаютъ постройки, такъ здѣсь слѣдуетъ воспроизводить деревья, цвѣты и

траву». — «Лучшую подобную имитацію я видѣлъ на сценѣ, сооруженной архитекторомъ Джироламо Генга для его патрона Фр. Марія, герцога Урбинскаго». «О Господи, какое великолѣпіе видѣть столько деревьевъ, цвѣтовъ и травы и все сдѣланное изъ тончайшаго шелка всякихъ цвѣтовъ; а скалы и камни сдѣланы изъ раковинъ, ракушекъ, коралловъ и другихъ морскихъ животныхъ!»

Въ другомъ мѣстѣ Серліо говоритъ о томъ, что на сценѣ должно быть оставлено хотя бы небольшое пространство и на немъ при помощи перспективы должны быть изображены «великолѣпные дворцы, обширные храмы, всякія постройки, широкія площади.... длинныя и широкія улицы, перекрещивающіяся другъ съ другомъ».

Указанія Серліо не остались только въ теоріи. Сохранился его рисунокъ, указывающій, какъ приспособить для декораціи мотивъ площади Св. Марка. На первомъ планѣ тамъ изображены дома съ лоджіями и балконами и за башней часовъ «Torre dell 'Orologio» видны уходящія въ высь башни и колокольни.

Указаніями Серліо воспользовался Виньола, но куда геніальнѣе развилъ тѣ же пріемы. Виньола на своемъ рисункѣ въ собр. Уффичи развернулъ передній планъ улицы, превративъ ее какъ бы въ сліяніе трехъ, идущихъ почти въ одномъ направленіи, улицъ, а въ глубинѣ помѣстилъ великолѣпные аркады рынка, похожаго на флорентійскій Меркато Нуово, за этимъ рынкомъ видны перспективы четырехъ улицъ. Самыя постройки у Виньолы богаче и монументальнѣе, а благодаря этому, сцена пышнѣе и эффектнѣе.

Перуцци, наоборотъ, ближе къ идеаламъ Серліо. У него сцена сильнѣе нагромождена и чуть архаично втиснуты на сравнительно небольшомъ пространствѣ: тріумфальная арка, домъ, состоящій изъ лоджій, стѣна Колизея, башня Нерона, колонна храма Сатурна, ворота типа Виньолы, замокъ Св. Ангела, египетскій обелискъ, храмикъ Fortuna Virilis, двѣ колокольни и т. д. Другой проектъ едва начатъ, причемъ сильнѣе развернутъ первый планъ и тамъ помѣщены два круглые храмика своеобразнаго типа,

а вдали видны Колизей и стѣна какой то крѣпости. Эта декорація, если бы мастеръ ее закончилъ, производила бы весьма сильный эффектъ, но вообще, сравнивая произведенія тѣхъ мастеровъ ренессанса, которые были архитекторами, мы у всѣхъ, кромѣ Виньолы, замѣчаемъ стремленіе къ нагроможденію эффектовъ. Не слѣдуетъ думать, что это общее увлеченіе эпохи. Зодчіе воплощали въ декораціяхъ свои неисполненные, иногда и неисполнимые, проекты, а потому тоже перегружали свои композиціи.

Мы очень мало имѣемъ образцовъ тѣхъ сатирическихъ, т. е. пейзажныхъ декорацій, о которыхъ говоритъ Серліо. Отчасти это понятно, разъ главное впечатлѣніе получалось отъ имитаціи настоящихъ деревьевъ и травъ. Трудно, однако, предположить, чтобы за этими травами не было живописнаго фона. Однако, пейзажи конца XV и начала XVI вѣка по большей части писаны съ натуры и не только не видно въ нихъ желанія усилить естественный эффектъ, но видно довольно мелочное копированіе и нагроможденіе сюжетовъ. (Ватиканская картина Коста, Фоны Мантеньи (особенно Распятіе), Перуджійскія картины Фіоренцо ди Лоренцо, Фрески Пинтуриккіо въ аппартаментахъ Борджіа и т. д.).

Первый намекъ на желаніе увлечь взоры зрителя въ глубь картины и поразить его ширью мы видимъ на фонѣ боттичеліевскаго «Поклоненія волхвовъ» въ Эрмитажѣ. Еще шире, безконечнѣе и значительнѣе раскрывается пейзажъ у Леонардо (Мадонна въ Скалахъ, Джоконда и т. д.). Однако, зачатки настоящаго пейзажа нужно искать въ Венеціи. Тамъ онъ развился, вѣроятно, потому, что для жителей лагунъ скалы, рощи и журчащіе ручьи были такою же рѣдкостью и чудомъ, какъ для флорентійцевъ античныя развалины Рима.

У Карпаччо пейзажъ отчасти фантастиченъ и, не лишенъ подчеркнутой декоративности, доходя до изумительнаго эффекта въ житіи Св. Іеронима, особенно въ пейзажѣ, озаренномъ закатомъ (С. Джорджо деі Скьявоне, Венеція), у Беллини, М. Базаити, Конельяно пейзажъ гораздо реальнѣе, за то у Джорджоне, Тиціана и Тинторетто онъ дѣлается грандіознымъ. Такіе пейзажи, какъ Семейство Джорджоне (палаццо Джованелли, Венеція),

Г-ЖА ВЕДРИНСКАЯ ВЪ РОЛИ ЧЕМЕЗОВОЙ.
«КУЛИСЫ», КОМ. Т. Л. ЩЕПКИНОЙ-КУПЕРНИКЪ.
АЛЕКСАНДРИНСКІЙ ТЕАТРЪ.

какъ «смерть Св. Петра» Тиціана (С. Джованни и Паоло, Венеція), Св. Георга (Лондонъ), Тинторетто и два его же пейзажа въ Школѣ Св. Роха (Св. Марія Магдалина и Св. Марія Египетская) представляютъ не копію природы.

Художникъ далъ въ нихъ гораздо большее. И вотъ здѣсь намъ слѣдуетъ отмѣтить два обстоятельства. Во первыхъ, извѣстно около сотни гравюръ, изображающихъ пейзажи Тиціана, но соотвѣтственныхъ имъ картинъ не имѣется. Допустить потерю сотни картинъ трудно, а считать, что гравюры исполнены съ рисунковъ, не использованныхъ для картинъ, нѣсколько рискованно. Слишкомъ разработаны композиціи этихъ рисунковъ. Поэтому есть нѣкоторое основаніе подозрѣвать, что рисунки служили подготовкою для театральныхъ декорацій. Для Венеціи именно эта неприкрашенная дѣйствительность твердой земли казалась, вѣроятно, столь же волшебной, какъ теперь для сѣверянъ голубое небо, кипарисы и пиніи Италіи. Во вторыхъ, у Тиціана нѣтъ театральности въ картинахъ, за то у Тинторетто легко найти всѣ тѣ элементы, которые кажутся отзвуками театра у разсмотрѣнныхъ итальянскихъ мастеровъ. У него мы найдемъ и «luogo deputato» (Тайная вечеря—Школа С. Роха), и дворы, какъ у Мазаччіо («Чудо Св. Марка» Академія, Венеція), и перспективы улицъ, какъ у Боттичели и Серліо («Нахожденіе Св. Креста» въ С. Марія Матерь Господа, Венеція, «Выносъ мощей Св. Марка изъ Александріи» въ королевскомъ венеціанскомъ дворцѣ), и колоннады («Чудо Св. Агнесы» С. Марія делла Орто, «Христосъ передъ Пилатомъ—Школа Св. Роха»). Особенно замѣчательно изъ упомянутыхъ картинъ «Перенесеніе мощей Св. Марка изъ Александріи». Въ этой картинѣ, совсѣмъ какъ у Серліо, построена перспектива изъ уходящихъ аркадъ и въ концѣ этой перспективы видна высокая церковь эффектной архитектуры. Дѣйствующія лица отодвинуты на край и зрителю доставлена возможность любоваться архитектурно-перспективнымъ построеніемъ, т. е. основной задачей театральной декораціи. Еще изумительнѣе, смѣлѣе и невѣроятнѣе перспектива въ «Обрѣтеніи мощей Св. Марка», гдѣ построенъ изумительный коридоръ съ гробницами

на консоляхъ и гдѣ онъ такъ фантастично освѣщенъ нижнимъ свѣтомъ. Если Тинторетто не былъ въ данномъ случаѣ вдохновленъ театральною постановкою, то онъ указалъ путь для будущихъ геніальныхъ декораторовъ своей роскошествующей родины. Отъ Аѳинской школы Рафаэля и отъ послѣдней картины Тиціана переходъ къ кулиснымъ декораціямъ и изображеніямъ колоннадъ и перспективъ вполнѣ естественъ. Путь ренессанса въ нихъ былъ завершенъ и наступала работа барокко.

Такимъ образомъ, отъ эпохи Джотто до эпохи Рафаэля и Тинторетто театральныя декораціи пережили много измѣненій. Начали съ клѣтушекъ на сценѣ и открытыхъ эстрадъ, перешли къ углубленію и расширенію главныхъ помѣщеній, къ замѣнѣ сплошныхъ стѣнъ рядами колоннъ и къ превращенію главнаго отдѣленія сцены въ перспективу улицы. Затѣмъ среднее отдѣленіе заполнило всю сцену, а боковыя были низведены на степень декоративныхъ колоннадъ. Въ концѣ средней перспективы появились эффектныя постройки и, наконецъ, эта перспектива была перекрыта сводами. Не слѣдуетъ, конечно, забывать, что наряду съ этими основными формами сохранялись долго и формы архаическія (средневѣковыя), а наряду съ ними для феерій устраивались совершенно фантастичныя по архитектурѣ сооруженія. Въ то же время мѣста для зрителей изъ прямыхъ уступовъ или открытаго къ сценѣ прямоугольника превратились въ амфитеатръ. На верху послѣдняго Палладіо поставилъ, согласно предписанію Витрувія, колоннаду, Алеотти—аркады. Для превращенія въ нынѣшній театръ, т. е. театръ всей эпохи барокко, оставалось выше амфитеатра устроить ложи, а на сценѣ разработать кулисы и отдѣлить сцену рамкою отъ партера. Это было исполнено во времена барокко; ренессансъ, какъ эпоха полной индивидуализаціи, избѣгалъ опредѣленныхъ формулъ, какъ во всемъ искусствѣ, такъ и въ устройствѣ театральныхъ представленій.

ЖИЗНЬ И ТВОРЧЕСТВО ШЕКСПИРА.

Очеркъ В. П. ЛАЧИНОВА.

(По новымъ изслѣдованіямъ).

ЮЛІЙ ЦЕЗАРЬ.

ТРАГЕДІЯ эта написана въ 1600—1601 г. «Двѣнадцатая ночь» была послѣдней изъ золотыхъ комедій Шекспира, а «Юлій Цезарь» первая изъ его великихъ трагедій. Она свидѣтельствуетъ, какъ молодая довѣрчивость поэта къ радостямъ жизни все угасаетъ и наступаетъ разочарованіе. Съ глазъ Шекспира уже спала повязка, но, какъ человѣкъ, у котораго только что снятъ катарактъ, онъ видитъ дѣйствительные предметы еще сквозь дымку. Страданія пока лишь смягчаютъ его и предаютъ въ руки ангела милосердія. Какъ Антоніо или Орсино, онъ смотритъ на измѣнника съ грустью и прощеніемъ. Онъ еще не вѣритъ, что его горькая участь—удѣлъ всѣхъ людей. Онъ предполагаетъ еще избытокъ добра на землѣ и даже въ послѣднюю минуту Брутъ восклицаетъ: «мое сердце радуется, что все-таки во всю мою жизнь люди сохранили вѣрность ко мнѣ». Вѣра въ человѣка и въ его искренность проникаетъ всю пьесу.

Брутъ находится посрединѣ между меланхоличнымъ Джекомъ и отчаявшимся Гамлетомъ. Джекъ еще надѣется на исправленіе людей, а Брутъ уже испытываетъ минуты болѣе глубокой скорби. Онъ хочетъ быть скорѣе крестьяниномъ, чѣмъ сыномъ Рима, при тѣхъ тяжелыхъ условіяхъ, какія налагаетъ его время. Гамлетъ уже прямо восклицаетъ: «Распалась цѣпь временъ, зачѣмъ же я связать ее рожденъ?» На Брута и Гамлета возложено бремя, которое имъ не подъ силу. И тотъ и другой — не люди дѣйствія. Однако, въ моментъ написанія «Юлія Цезаря» Шекспиръ еще не сознавалъ такого антагонизма между созерцательностью и активностью.

Вѣдь въ сраженіи при Филиппи побѣждаетъ все-таки Брутъ и лишь пораженіе Кассія его губитъ.

Здѣсь, какъ и всегда, Шекспиръ предпочитаетъ неудачника Брута побѣдоносному Цезарю. Послѣ того какъ рушились его лучшія надежды, Шекспиръ дѣлается поэтомъ побѣжденныхъ. Онъ поетъ славу ихъ гибели.

Брутъ это — преображенный Шекспиръ и искусство поэта является здѣсь уже значительно утонченнымъ. Брутъ — лучшій портретъ Шекспира, чѣмъ всѣ предыдущіе. Шекспиръ не побоялся изобразить въ лицѣ Брута глубоко коренящуюся нѣжность своей натуры. Въ это время мучительная страсть еще не парализовала его волю и не омрачила разсудокъ. Поэтому Брутъ и является такимъ мастерскимъ портретомъ 37-лѣтняго Шекспира. Въ сущности, поэтъ остался такимъ и до самой смерти.

Брутъ упоминаетъ о различныхъ страстяхъ, которыя томятъ его душу, но дальше въ пьесѣ не объясняется, что это за страсти. Очевидно, здѣсь авторъ находился въ войнѣ съ самимъ собою.

Шекспиръ настолько отождествляетъ себя съ Брутомъ, что допускаетъ даже въ немъ монархическія тенденціи. Онъ возстаетъ только противъ личныхъ свойствъ Цезаря, какъ Монарха. Убійство его является плохо мотивированнымъ. Самъ Шекспиръ нимало не сочувствовалъ республиканскому идеалу и былъ далекъ отъ демократизма. Это отражается и въ обрисовкѣ Брута. Шекспиръ никогда не могъ оправдать убійство, достаточно его мотивировать. Макбетъ убиваетъ лишь какъ звѣрь, подстрекаемый страхомъ; также и Брутъ не находитъ успокоенія послѣ убійства человѣка, замѣнившаго ему отца. Это вовсе не Брутъ-фанатикъ, какого мы знаемъ въ исторіи. Брутъ благороденъ, искрененъ и безкорыстенъ, какъ самъ Шекспиръ, но тѣмъ страннѣе его убійство.

Анонимныя письма, побуждающія Брута къ убійству ради тщеславія, взяты изъ историческаго матеріала и поэтому мало вяжутся съ Брутомъ-Шекспиромъ.

Лишь послѣ убійства этотъ образъ достигаетъ настоящаго трагическаго паѳоса.

Г. ХОДОТОВЪ ВЪ РОЛИ Л. ВЕЗИНСКАГО.
«КУЛИСЫ», КОМ. Т. Л. ЩЕПКИНОЙ-КУПЕРНИКЪ.
АЛЕКСАНДРИНСКІЙ ТЕАТРЪ.

Его ненависить къ кровопролитію заставляетъ Брута противиться Кассію, предлагающему убить Антонія. Это — также черта Шекспира. Но вообще Брутъ, вначалѣ, мало живое лицо. Онъ слишкомъ добродѣтеленъ. Лишь когда Шекспиръ снабжаетъ его своими личными слабостями, въ концѣ пьесы, онъ становится вполнѣ намъ близокъ. Безсонница Брута взята у Шекспира; и весь его характеръ великолѣпно изображенъ въ сценѣ съ Кассіемъ, въ 4-мъ актѣ. Какъ геній, сознающій свое превосходство, Брутъ пренебрежительно смотритъ на своего союзника, — не то какъ на ребенка, не то какъ на безумца.

Кассій скупъ, а Брутъ щедръ и великодушенъ. Ему претятъ мелочные счеты. Но едва Кассій взываетъ къ сердцу Брута, тотъ мигомъ сдается. Онъ вспыльчивъ, «какъ ружье, вспыхивающее огнемъ, и тотчасъ опять остывающее». Эти мгновенныя вспышки характеризуютъ Шекспира и рядъ созданныхъ имъ автопортретовъ.

Сцена съ отрокомъ въ 4-мъ актѣ придумана самимъ Шекспиромъ. Забота объ удобствахъ мальчугана, въ то время когда собственная жизнь Брута ставится на карту, необычайно трогательная и чисто Шекспировская. И до самаго конца пьесы Брутъ умиляетъ прелестью своей натуры. Его послѣднія слова доносятся, какъ ароматъ цвѣтка.

Ночь спускается надъ отяжелѣвшими безсонными вѣками и мы готовы вторить напутствію Антонія: «То благороднѣйшій изъ римлянъ былъ. Вся жизнь его была прекрасна. Стихіи такъ въ немъ сочетались, что природа, вставъ, могла бы всѣмъ промолвить: «человѣкъ онъ былъ».

Это не братоубійца, не заговорщикъ и узкій фанатикъ; это просто чудесный Шекспиръ, открывшій намъ свое измученное сердце.

ГАМЛЕТЪ.

«Прекрасная, чистая и вполнѣ нравственная натура, но не обладающая той нервной силой, которая творитъ героя; она сгибается подъ бременемъ тяжелой жизненной задачи, не въ силахъ его нести, но не въ силахъ и

сбросить. Каждый долгъ священенъ для такой натуры, но этотъ долгъ слишкомъ тяжелъ. Такой человѣкъ мечется въ вѣчныхъ терзаніяхъ, бросаясь то впередъ, то назадъ, пріостанавливается и убѣждаетъ самъ себя, пока наконецъ не потеряетъ почти вовсе изъ виду свой замыселъ, и все-таки не находитъ покоя своей душѣ». (Гамлетъ—въ толкованіи Гете).

Когда спала пелена, закрывавшая отъ Шекспира весь окружающій міръ, онъ съ ужасомъ отвелъ свой взоръ и направилъ его на себя, въ глубь своей души. Результатомъ явился «Гамлетъ» — истинное сокровище въ смыслѣ самооткровенія.

Однако, Шекспиръ еще не вполнѣ сознавалъ себя, когда писалъ «Гамлета». Онъ лишь взглянулъ на самого себя не такъ идеалистически, какъ прежде, и по совѣсти разобралъ себя. Онъ еще думалъ о мщеніи лорду Герберту, но рѣшимость его «хирѣла при самомъ слабомъ голосѣ разсудка». Такимъ образомъ, возникъ безсмертный типъ философа или книжнаго человѣка, который вслѣдствіе упорной работы мысли утрачиваетъ способность дѣйствовать. Онъ зналъ, что ни одинъ молодой аристократъ не перенесъ бы терпѣливо нанесенной ему обиды, и Шекспиръ олицетворилъ такого средняго человѣка въ Лаэртѣ. Но въ то же время онъ чувствовалъ, что его собственная нерѣшительность и отвращеніе къ крови, считаемое за недостатокъ, на самомъ дѣлѣ обличаетъ его благородство.

Онъ можетъ сгоряча убить Полонія, принявъ его за обидчика, но не можетъ совершить убійство хладнокровно, заранѣе взвѣсивъ всѣ шансы. Онъ подстрекаетъ самого себя, но весь его взвинченный гнѣвъ исходитъ лишь словами.

Ярость Гамлета противъ похотливости матери, носящая такой страстный характеръ, очевидно, запечатлѣна ревностью Шекспира къ развратной Мэри Фиттонъ. «Займи порядочность, коль нѣтъ ее въ тебѣ». Это скорѣй можетъ восклицать ревнивый любовникъ, чѣмъ любящій сынъ. Онъ хочетъ удержать женщину отъ распутства, сдѣлать ее опять чистой и доброй, но когда королева наивно спрашиваетъ: «что дѣлать мнѣ?» Гамлетъ устраиваетъ ей мучительную сцену ревности.

«Пусть вновь король влечеть тебя на ложе, пусть шаловливо щиплетъ за щеку тебя, зоветъ своею мышкой, пусть грязными лобзаньями даритъ и пальцами проклятыми щекочетъ твой затылокъ».

Обезумѣвъ отъ страсти, здѣсь любовникъ терзаетъ себя мучительными картинами, что совершенно немыслимо по отношенію къ матери или сестрѣ.

Точно также и обращеніе Гамлета къ Офеліи. Въ нихъ изливается вся ненависть поэта къ женщинамъ, вслѣдствіе измѣны одной изъ нихъ. Тутъ нѣтъ ни малѣйшаго проблеска нѣжности. Гамлетъ любитъ только мертвую Офелію. Сама-же Офелія очень мало реальна. Шекспиръ не питалъ къ ней достаточнаго интереса, чтобы облечь ее въ плоть и кровь.

Цинизмъ Гамлета по отношенію къ Офеліи, во время спектакля, также можно объяснить только любовью Шекспира къ распутнѣйшей изъ женщинъ того времени.

Характерно для Шекспира, что, задумавъ месть, Шекспиръ и не помышляетъ объ открытомъ нападеніи, но дѣйствуетъ какъ итальянскій бандитъ, или какъ женщина, и нанести ударъ ему мѣшаетъ женственная мягкость.

Въ позднѣйшихъ драмахъ Шекспиръ имѣлъ дѣло съ болѣе глубокими и болѣе элементарными сторонами своей натуры. Съ ревностью въ «Отелло», со страстнымъ увлеченіемъ въ «Антоніи и Клеопатрѣ». Но нигдѣ, пожалуй, онъ не создалъ лучшаго драматическаго образа, чѣмъ въ «Гамлетѣ», гдѣ свою второстепенную и зависимую черту,—слабость характера, — онъ возвелъ въ главнѣйшій недостатокъ своей натуры. «Гамлетъ» это — драма патетической безхарактерности, усиленная драмой ревности и мести. Это какъ бы подготовительный этюдъ для «Отелло».

ОТЕЛЛО.

Отелло проливаетъ очень много свѣта на личность Шекспира и его творческіе пріемы. Тутъ обрисованъ длительный конфликтъ, происходившій въ душѣ Шекспира между художникомъ и человѣкомъ. Въ «Отелло» мы

видимъ, какъ натура Шекспира лишь постепенно охватывалась ревностью и местью. Въ 1604 г. (годъ написанія «Отелло») очагъ его страсти пылаетъ еще сильнѣе, чѣмъ въ годъ написанія «Цезаря» (въ 1600 г.) Сношенія Шекспира съ Мэри Фиттонъ, очевидно, не прекратились, послѣ того какъ онъ впервые открылъ ея невѣрность: ихъ близость существовала около 12 лѣтъ. Несомнѣнно, что фрейлина продолжала его обманывать; иначе бы ревность Шекспира разсѣялась, страсть успокоилась, но она все растетъ отъ 1597 г. до 1604 г. и доводитъ Шекспира до изступленія, почти до сумасшествія. Впрочемъ, Шекспиръ, какъ художникъ, заимствовавъ мотивъ изъ жизни, нѣсколько смягчилъ его, сравнительно съ собственными переживаніями.

При первомъ взглядѣ «Отелло» напоминаетъ одну изъ картинъ Тиціана или Веронезе. Это романтическое произведеніе; всѣ здѣсь въ парадныхъ одеждахъ; борьба между Яго и мавромъ имѣетъ мелодраматическій характеръ; все письмо ослѣпляетъ роскошью красокъ.

Начинается пьеса необыкновенно легко; введеніе главныхъ характеровъ такъ планомѣрно и выразительно, что, когда возникаетъ настоящее дѣйствіе, оно развивается какъ бы въ силу инерціи и само идетъ къ неизбѣжному концу. Однако, обрисовка характеровъ оставляетъ желать многаго.

Въ другихъ драмахъ, открывавшихъ всю личность автора, Шекспиръ предоставлялъ своимъ героямъ разговаривать на полномъ просторѣ, иногда тормозя даже дѣйствіе пьесы, — здѣсь же Шекспиръ старался устранить себя изъ пьесы, отчего значительно улучшилась конструкція драмы. Интересъ ея усугубляется встрѣчею крупныхъ противниковъ, т. к. Яго, въ смыслѣ характера, очень опредѣленная личность.

Первое появленіе Отелло въ бесѣдѣ съ Яго рисуетъ прежде всего Отелло честолюбцемъ; онъ хвалится своей королевской породой. Мы знаемъ и склонность самого Шекспира къ знатному происхожденію, его вѣру въ волшебное дѣйствіе крови. Въ данномъ случаѣ эта прибавка совершенно личнаго характера.

Г-ЖА ЕСИПОВИЧЪ ВЪ РОЛИ КАМЕРИСТКИ НАСТИ
«КУЛИСЫ», КОМ. Т. Л. ЩЕПКИНОЙ-КУПЕРНИКЪ.
АЛЕКСАНДРИНСКІЙ ТЕАТРЪ.

Отелло характеризуется какъ поразительно правдивый, искренній и гордый человѣкъ. Уважая себя, онъ чтитъ и всѣ другія власти. Великолѣпенъ его «простой, неполированный разсказъ».

Отелло исключительно человѣкъ дѣйствія, но въ теченіе монолога Шекспиръ влагаетъ ему и свои собственныя, авторскія, рѣчи. Человѣкъ дѣйствія весело вспоминаетъ о минувшихъ невзгодахъ, онъ любитъ жестокіе бои, какъ пловецъ могучія волны. Такой человѣкъ не станетъ разсказывать о своихъ страданіяхъ. Это уже черта Шекспира,—нѣжнаго, мягкосердечнаго поэта,—вспоминающаго о своей юности.

И Кассіо—тотъ-же Шекспиръ-поэтъ. Нѣкоторыя изъ его рѣчей доказываютъ это. Узнавъ о прибытіи Дездемоны. онъ восклицаетъ: «и бурные высокіе валы, и вѣтеръ буйный, дробящій скалы и вздымающій пески,—предатели, готовые сгубить безвинный корабельной киль,—какъ будто сознавая красу Дездемоны, утратили смертельный свой характеръ и допустили невредимо пристать ей къ берегу»...

Кассіо воплощаетъ лирическіе порывы Шекспира, а Яго—его умъ. Онъ собственно, не безнравственъ, онъ амораленъ, какъ чистый интеллектъ; онъ говоритъ женщинамъ: «внѣ дома вы—картинки, въ гостиныхъ — колокольчики, но кошки дикія въ своемъ хозяйствѣ. Вы святы, коль наносите обиду, и вѣдьмы — если обижаютъ васъ; комедіантки вы въ своемъ хозяйствѣ, хозяйки же — въ постеляхъ вашихъ». Яго видитъ зло міра, но относится къ этому весело. Его злобная критика выдаетъ порою чувственность Шекспира, не подходящую къ холодному Яго.

Шекспиръ хочетъ оживить Яго страстнымъ мщеніемъ, но самъ онъ такъ незлобивъ, что характеръ Яго выходитъ утрированнымъ, полнымъ противорѣчій; какая-то безпричинная, упорная злоба не въ натурѣ Яго.

Отелло, хотя и постепенно, но, вопреки собственному заявленію, довольно быстро впадаетъ въ ревность, какъ Постумъ вѣритъ самому худшему относительно своей жены; какъ Ричардъ II быстро заподозриваетъ своихъ друзей въ предательствѣ, такъ и Отелло, импульсивный и довѣрчивый, тотчасъ же попадается на удочку.

Самъ чувственный человѣкъ, онъ вѣритъ и въ похоть Дездемоны, восклицая: «проклятье браку! Можемъ мы своими называть лишь эти нѣжныя созданья, но не вожделѣнья ихъ». Онъ такъ расположенъ къ проявленію ревности, что Яго мѣтко замѣчаетъ: «Вздоръ легкій, словно воздухъ, для убѣжденія ревнивца также важенъ, какъ завѣтъ Священнаго Писанія». Дѣйствительно, Отелло уже готовъ принять доказательства ранѣе представленія ихъ.

Только дьявольское искусство Яго нѣсколько оправдываетъ сумасбродства Отелло въ дальнѣйшемъ.

Полный самообладанія вождь Отелло съ этого момента исчезаетъ и его мѣсто заступаетъ самъ поэтъ, выявляющій свою собственную податливость «къ зеленой лихорадкѣ» ревности. Волненіе Отелло глубоко реально. Трудно найти болѣе искреннія страницы и болѣе ужасное самообличеніе. Здѣсь уже не кроткій Ромео, не колеблющійся Ричардъ II, или раздумывающій Гамлетъ,—здѣсь развертывается вся мощь и пароксизмы ревности,—это смертельная болѣзнь любви. «О, какъ былъ бы счастливъ я», скорбитъ Отелло, «когда-бъ все войско — саперы и солдаты, всѣ упивались бы ея нѣжнѣйшимъ тѣломъ, лишь я не зналъ бы ничего о томъ. Проклятіе тебѣ, распутная собака, проклятіе тебѣ!» Вся эта ревность зиждется на чувственности.

Между тѣмъ, Отелло не хотѣлъ, отправляясь изъ Венеціи, брать съ собой Дездемону, чтобъ не «потакать желаній прихоти, не угождать плотскому пылу, какъ пристало юношамъ. Не для своихъ я ѣду удовольствій». Онъ самъ себя характеризуетъ, какъ человѣка вовсе не подозрительнаго. «Вѣдь были у нея глаза»—говоритъ онъ, «и выбрала она меня».

Но съ момента вспыхнувшей ревности Отелло совершенно преображается. Онъ рисуетъ себѣ подробности прелюбодѣйства Дездемоны и самъ себя доводитъ до изступленія. Эти подробности и питаютъ его ненависть. Но это бѣшеное воображеніе болѣе характерно для Шекспира, чѣмъ для Отелло. Ревнивый Леонтъ въ «Зимней сказкѣ» рисуетъ себѣ такія же картины; Герміона даетъ лишь руку Поликсену, а Леонтъ уже

приходитъ въ бѣшенство. Постумъ также игрушка своего воображенія. Все это ступени страсти и мукъ самого автора.

Яго знаетъ, какую силу имѣетъ воображеніе въ данномъ случаѣ, и нарочно рисуетъ самыя грязныя сцены. 4-й актъ начинается эротическимъ самоистязаніемъ Шекспира, влагаемымъ въ уста Яго. Когда страсть Отелло доходитъ до безумія, она принимаетъ все болѣе интимный характеръ, — Шекспиръ переживаетъ собственную агонію.

Сцена подслушиванія это—тріумфъ драматическаго искусства, но тутъ же авторъ выдаетъ свою женственную натуру. Обыкновенно мужчина сосредоточиваетъ всю ненависть на вѣроломной женщинѣ и глубоко презираетъ соперника, тогда какъ женщина, наоборотъ, ненавидитъ разлучницу и чувствуетъ лишь презрѣніе къ поддавшемуся ея чарамъ любовнику. Отелло-же,—или, вѣрнѣе Шекспиръ въ его маскѣ,—въ изступленіи страсти колеблется между той и другой жертвой. Отелло хочетъ бросить Кассіо собакамъ, «убивать его втеченье девяти годовъ», хотя и прибавляетъ далѣе, что Дездемона должна быть уничтожена, «погибнуть по приговору этой ночи». Но тотчасъ мы видимъ, какъ безконечная любовь къ ней заступаетъ мѣсто гнѣва: «О, въ свѣтѣ не было прекраснѣй существа; она могла бы быть подругой императора, предписывать ему его дѣянья... Пусть ее повѣсятъ, но все же я скажу, какая это женщина: изящная во всѣхъ своихъ работахъ и музыкантша чудная, она своимъ прекраснымъ пѣньемъ медвѣдя приручила бъ: какой высокій, разнообразный умъ, находчивость какая!»

Эти послѣднія слова всецѣло относятся къ Мэри Фиттонъ, а не къ Дездемонѣ, которая изображаетъ лишь символъ постоянства и особой находчивости не обнаруживаетъ.

Женственная мягкость Шекспира находитъ полное проявленіе въ слѣдующихъ строкахъ: «Нѣтъ женщины привязчивѣй ея».

Яго. Отъ этого она лишь хуже.

Отелло. О, хуже въ тысячу разъ!.. Но все-таки, какое обхожденье милое.

Яго. Да, слишкомъ милое.

Отелло. Конечно, такъ!.. Но все-таки, какъ жалко, Яго! О, какъ жалко, жалко, Яго»...

Нѣжность пріобрѣтаетъ здѣсь такую щемящую силу, что становится общимъ крикомъ, стенаніемъ души человѣческой при измѣнѣ. «Жалко, Яго!»

Ревнивая страсть Отелло доходитъ до апогея, когда онъ открыто высказываетъ обвиненія и швыряетъ деньги въ лицо Эмиліи. Но все-таки, даже здѣсь, когда Отелло злорадно топчетъ свою любовь, нѣжность автора прорывается страстнымъ образомъ. «О, эта сорная трава, что дивно такъ прекрасна и пахнетъ сладко такъ, что будоражитъ чувство. О, если-бъ никогда ты не родилась».

Передъ развязкой Шекспиръ вновь пробуетъ вернуться къ первоначальному образу Отелло. Первая рѣчь его въ спальнѣ довольно ясна и сознательна. Къ сожалѣнію, она искажена исполненіемъ даже такихъ крупныхъ артистовъ, какъ Сальвини. Между тѣмъ, ясно, что Шекспировъ Отелло входитъ въ комнату спокойно, какъ судья, для исполненія долга. Онъ торжественно говоритъ: «Вотъ дѣло въ чемъ; здѣсь дѣло о моей душѣ». И подобно англійскому судьѣ, находитъ нравственное основаніе для приговора. «Да, умереть она должна, иначе обманула бъ и другихъ еще». Но основаніе это шаткое и рѣшимость Отелло колеблется передъ поклоненіемъ ея тѣлесной красотѣ,—здѣсь вновь слышится нѣжность любовника.

Отелло (цѣлуя Дездемону). «О, ароматное дыханіе; оно почти что заставляетъ судью сломить свой мечъ... Еще, еще разъ... Такъ будетъ и когда умрешь ты. Я стану цѣловать тебя и все еще любить за гробомъ. Еще разъ и—послѣдній. Такая сладость никогда еще столь роковою не была. Мнѣ плакать хочется, но эти слезы жесткія; то гнѣвъ небесъ: онъ поражаетъ, хоть и любитъ... Чу, просыпается она».

Такой нѣжный убійца никогда еще не появлялся на сценѣ, за исключеніемъ Макбета.

Послѣдующій діалогъ ведется въ короткихъ отчетливыхъ фразахъ, показывающихъ рѣшимость Отелло.

Г. ГОРИНЪ-ГОРЯЙНОВЪ ВЪ РОЛИ Б. НЕРАДОВА.
«КУЛИСЫ» КОМ. Т. Л. ЩЕПКИНОЙ-КУПЕРНИКЪ.
АЛЕКСАНДРИНСКІЙ ТЕАТРЪ.

Однако, едва совершивъ убійство, онъ уже стонетъ: «О, невыносимый, о, тяжкій мигъ!» Но признаніе Отелло передъ лицомъ правосудія характерно для воина.

Мгновеніе спустя — чудесное поэтическое выраженіе его любви: «нѣтъ,—будь она права и подари мнѣ небо новый міръ, весь сплошь изъ хризолита чуднаго, и то я не взялъ бы взамѣнъ ея».

Потомъ наступаетъ явное проявленіе чувственности и физической тоски. Узнавъ, наконецъ, объ ошибкѣ, Отелло изливаетъ скорбь такъ дико и страстно, какъ это свойственно женщинѣ: «Ты холодна, бѣдняжка,— такая жъ, какъ цѣломудріе твое» и т. д.

Также скорбитъ и Постумъ, узнавъ о своемъ заблужденіи. Въ концѣ концовъ, Отелло просто кричитъ: «Дездемона мертва, Дездемона мертва! о!»...

Начиная съ этого момента, все до конца дивно прекрасно.

Въ первыхъ двухъ актахъ поэтъ пытается изобразить Отелло съ нѣкоторой объективностью, но какъ только наступаетъ ревность, Отелло превращается въ прозрачную оболочку Шекспира, съ его волненіями и кровью его сердца. Всѣ особенно могучія фразы говорятъ о ревности, о страсти, о состраданіи. Характеръ же правителя Отелло нигдѣ глубоко не вырисованъ. Это смѣлый набросокъ, но все же эскизъ въ сравненіи съ Макбетомъ и Гамлетомъ. Мы знаемъ, что думали эти герои о жизни и смерти, о здѣшнемъ и загробномъ мірѣ; воззрѣнія же Отелло по глубочайшимъ вопросамъ духа намъ невѣдомы. Ревнивое и нѣжное сердце его принадлежитъ автору, но помимо этого намъ мало что извѣстно. Насъ интересуетъ въ Отелло не его сила, но его слабость, т. е. Шекспирова слабость,—его страсть, жалость, мученія, бѣшенство, ревность и раскаяніе,—эти послѣдовательныя ступени Шекспировой Голгоѳы.

Въ «Гамлетѣ», съ его мечтами о мщеніи, Шекспиръ освободился отъ нѣкотораго опаснаго наплыва чувствъ, которыя были въ немъ вызваны измѣной друга. Въ «Отелло» онъ далъ безсмертное выраженіе своей бѣшеной ревности и такимъ образомъ очистилъ душу до нѣкоторой степени

отъ этой смертельной отравы. Но страсть въ душѣ Шекспира пережила и ненависть къ измѣннику, и ревность къ измѣнницѣ. Онъ скоро выбросилъ изъ головы Герберта, но Мэри Фиттонъ все еще жила для него и вѣчно соблазняла, восхищала и возбуждала его,—неотвратимо, какъ смерть. Поэтъ пытается теперь изобразить въ драмѣ свою возлюбленную, показать эту развратную цыганку въ ея истинномъ свѣтѣ. Онъ, писавшій всегда яркими красками, прибѣгаетъ здѣсь къ темнымъ тонамъ вслѣдствіе накопившейся съ годами горечи жизни. Мэри Фиттонъ изображена въ видѣ фальшивой Крессиды.

«Троилъ и Крессида»—это какая-то разрозненная пьеса, лишенная главнаго интереса. Конечно, и въ ней сказывается геній автора, но характеристики болѣе, чѣмъ небрежны. Пьеса написана какъ будто исключительно для того, чтобы излить всю желчь въ насмѣшкахъ Ѳерсита и обрисовать бестыжее распутство Крессиды. Какъ только она появляется, пьеса начинаетъ жить; портретъ принимаетъ характеръ шаржа, а вся пьеса походитъ на бурную семейную сцену между любовниками.

Взглянемъ теперь на этотъ фазисъ Шекспировой страсти въ перспективномъ отдаленіи. Еще съ Рождества 1597 г., при первомъ знакомствѣ съ Мэри Фиттонъ. Шекспиръ писалъ уже о ней, какъ о женщинѣ легкомысленной, но находилъ силы прощать ея вѣтренность, пока еще онъ не овладѣлъ предметомъ своей страсти. Однако, это чувство росло въ немъ по мѣрѣ удовлетворенія и когда фрейлина измѣнила поэту съ лордомъ Гербертомъ, въ сонетахъ Шекспира уже появляются угрозы. Разумѣется, это лишь оттолкнуло отъ него гордую женщину и Шекспиръ, желая вернуть привязанность, воспѣваетъ ее въ удивительныхъ выраженіяхъ. Онъ называетъ Мэри «кровью самого сердца красоты, незримой душою любви». Послѣ нѣкоторыхъ колебаній она возвращается къ Шекспиру, но едва возстановлена поруганная любовь, какъ совершается ея новое поруганіе и повторяется много разъ. Поэтъ проклинаетъ, громитъ распутницу, но все же его страсть бушуетъ, съ перемѣннымъ счастьемъ. Въ утѣшеніе себѣ Шекспиръ создаетъ призрачные образы нетлѣнной

любви, постоянства: онъ грезитъ объ Офеліи, Дездемонѣ, Корделіи; создаетъ безкровныя фигуры, не отбрасывающія тѣни, но Мэри вновь овладѣваетъ его помыслами, и вотъ, желая очистить свою отравленную кровь, Шекспиръ бичуетъ бѣшеными стихами свою отравительницу; изображаетъ Крессиду какъ низкую тварь, но все-таки не бездушную: онъ не забываетъ дать ей крупицу добра, что придаетъ человѣчность и интересную сложность этому художественному образу. Сначала онъ показываетъ, какъ она кокетничаетъ съ Троиломъ, черезчуръ уже явно. Затѣмъ по внезапному влеченію она отдается Троилу и также случайно переходитъ потомъ къ Діомеду. Троилъ видитъ, какъ она является на свиданіе къ Діомеду, еще украшенная повязкой перваго любовника. Это блестящая драматическая сцена и вмѣстѣ съ тѣмъ глубоко возмутительная. Въ оправданіе Крессида говоритъ: «Ахъ, жалкій полъ нашъ! бѣда вся въ томъ, что взоръ, направленный невѣрно, влечетъ и нашу душу». Тутъ Шекспиръ обрисовываетъ особенность любимой имъ женщины, именно въ томъ, что, измѣняя, она вздыхаетъ и о первомъ любовникѣ, какъ бы стремясь сохранить обоихъ.

Шекспиръ унижаетъ не только Крессиду, но цѣлый сонмъ героевъ. Насмѣшки Ѳерсита выписаны съ особымъ удовольствіемъ.

Критики стараются объяснить эту ненависть Шекспира къ грекамъ, которая проглядываетъ и въ «Тимонѣ» тѣмъ, что ему ближе была жизнь римлянъ, родственныхъ по характеру британцамъ,—по своей практичности, государственности, энергіи. На самомъ дѣлѣ, никто лучше Шекспира не въ состояніи былъ бы понять греческую цивилизацію; но Плутархъ далъ ему гораздо лучшее изображеніе римской жизни, чѣмъ греческой,—отчасти потому, что Плутархъ жилъ во время римскаго господства, отчасти по личнымъ симпатіямъ этого лѣтописца. Такимъ образомъ, Шекспиръ оказался предубѣжденъ противъ грековъ. Когда поэтъ Чепменъ выпустилъ свой переводъ Иліады, то Шекспиръ, какъ соперникъ, подтрунивалъ надъ риторикой и педантизмомъ этого посредственнаго поэта. Вспомните «Безплодныя усилія любви» и сонеты 78—86. При первыхъ шагахъ Шекспира ему самому приходилось терпѣть насмѣшки по поводу недостаточнаго

классическаго образованія. Вотъ онъ и мститъ теперь «усидчивымъ кропателямъ, черпающимъ подержанную мудрость изъ чужихъ книгъ». Онъ съ упоеніемъ рисуетъ изнанку этихъ набившихъ оскомину героевъ классицизма. Онъ не зналъ настоящей Эллады.

«Троилъ и Крессида» были, вѣроятно, написаны раньше «Антонія и Клеопатры», хотя здѣсь сильнѣе чувствуется горечь жизни, чѣмъ во второй пьесѣ. Разочарованіе Шекспира росло отъ «Гамлета» до «Тимона», т. е. съ 1602 по 1607—8 годы. Но по мастерству изложенія нельзя и сравнить рѣзкій памфлетъ на грековъ съ однимъ изъ совершеннѣйшихъ произведеній Шекспира. Вѣрнѣе всего отнести «Троила и Крессиду» приблизительно къ 1603 г., когда еще память о ранѣ, нанесенной Шекспиру, была свѣжей и болѣзненной; окончательно же отдѣлана была драма 5—6 лѣтъ спустя. Характеръ Улисса былъ углубленъ и усиленъ; общія же характеристики мало выдѣлены, какъ вообще въ позднѣйшихъ драмахъ Шекспира: авторскія рѣчи одинаково влагаются въ уста Ахилла и Улисса.

Крессида искаженный портретъ Мэри Фиттонъ, въ приступѣ эротическаго бѣшенства. Отъ этой пьесы лишь одинъ шагъ къ «Лиру» и «Тимону».

АНТОНІЙ И КЛЕОПАТРА.

Наилучшее выраженіе Мэри Фиттонъ нашла въ образѣ Клеопатры. Пуританизмъ мѣшаетъ англичанамъ оцѣнить по достоинству эту драму. Какъ «Ромео и Джульета»—симфонія первой любви, такъ «Антоній и Клеопатра» еще болѣе удивительная и грозная трагедія зрѣлой страсти. Гдѣ только авторъ отрѣшается здѣсь отъ Плутарха, тамъ онъ разсказываетъ собственную исторію. Ради этого въ драмѣ нарушаются историческія пропорціи. Черезъ всю пьесу Цезарь проходитъ, какъ второстепенная фигура; Антоній же—ея протагонистъ и общій кумиръ. При встрѣчѣ этихъ двухъ вождей, Антоній всегда выказываетъ широкую великодушную натуру; въ каждомъ отвѣтѣ онъ побѣждаетъ Цезаря. Онъ оставляетъ прекрасное,

В. В. СТРѢЛЬСКАЯ ВЪ РОЛИ КУКУШКИНОЙ.
«ДОХОДНОЕ МѢСТО» А. Н. ОСТРОВСКАГО.
АЛЕКСАНДРИНСКІЙ ТЕАТРЪ.

неизгладимое впечатлѣніе великаго человѣка, чудесный темпераментъ котораго вызываетъ восторгъ и любовь. Цезарь же похожъ на счетную машину.

Впрочемъ, авторъ приписываетъ и Цезарю одну фразу, показывающую умственное превосходство надъ Антоніемъ. Когда сестра Цезаря плачетъ при отъѣздѣ Антонія и Клеопатры, онъ приказываетъ ей утереть слезы: «Пускай судьба вершитъ своимъ путемъ, что ею предназначено». Эта сильная фраза гарантируетъ Цезарю побѣду надъ Антоніемъ. Но все таки Шекспиръ старается смягчить пораженіе своего любимца случайными обстоятельствами. Агриппа, произнося надгробное слово надъ Антоніемъ, говоритъ: «столь рѣдкій духъ еще былъ неизвѣстенъ людямъ; но вы, о, боги, вѣчно придадите какой-нибудь порокъ, чтобъ сдѣлать насъ людьми».

Самъ Цезарь отдаетъ ему должное. Несмотря на пораженіе и самоубійство Антонія и Клеопатры, они все таки заслужили всеобщее восхищеніе при жизни и неизгладимую память по смерти. Вотъ урокъ, вычитанный Шекспиромъ у Плутарха. Почему же именно Шекспиръ чувствовалъ такую нѣжность къ Марку Антонію, который могъ бы стать властелиномъ міра, но потерялъ все господство, и жизнь и честь, ставъ шутомъ безстыдной женщины? Да потому, что онъ чувствовалъ глубочайшую, самую сокровенную симпатію къ своему прототипу, къ такому же рабу страсти, какъ онъ самъ. Антоній дѣйствуетъ въ пьесѣ, какъ артистическая натура,— въ этомъ его величіе и слабость; высокій умъ борется съ побѣждающей чувственностью,—это и дѣлало Антонія дорогимъ для Шекспира, не говоря уже о блестящемъ положеніи и прирожденныхъ царственныхъ чертахъ, которыя такъ привлекали поэта. Шекспиръ часто изображаетъ себя въ видѣ монарха: начиная съ «Двѣнадцатой ночи», онъ какъ бы восходитъ на тронъ и, подобно Антонію, господствуетъ надъ людьми по праву своей божественной природы.

Конечно, гордость Антонія, его знаніе жизни, властная рѣзкость,— всѣ эти черты взяты изъ Плутарха, но не тѣ, которыя совпадаютъ съ личными свойствами Шекспира.

Личная нота въ каждой изъ великихъ трагедій Шекспира показываетъ, что онъ чувствовалъ свое отчужденіе отъ земли и неизбѣжность гибели. Таковъ Брутъ, таковъ Коріоланъ, вызывающій сочувствіе именно своими недостатками. Но Антоній не обреченъ на гибель. Его бѣгство въ морскомъ сраженіи вслѣдъ за Клеопатрой мало обосновано; однако, увлекающая его страсть обрисована такъ блестяще, что мы безпрекословно принимаемъ ея дѣйствіе, чтобъ объяснить необъяснимое.

По мѣрѣ облагораживанія Антонія историческій фактъ его гибели заставлялъ унижать Клеопатру. Это Шекспиръ дѣлаетъ довольно охотно. Такимъ образомъ, возникаютъ нѣкоторые недостатки въ драмѣ, но и особенно яркіе отдѣльные штрихи, подсказываемые личной страстью. Тутъ происходитъ борьба между темпераментомъ Шекспира и его строгимъ умомъ. Онъ собираетъ хвалы Антонію, но умъ заставляетъ иногда и чернить этого любимца; этимъ голосомъ разума является Энобарбъ, подобный гирѣ, возстановляющей равновѣсіе.

Антоній при своемъ бѣгствѣ патетически восклицаетъ: «Куда меня завелъ ты, о, Египетъ!» Но когда затѣмъ Клеопатра спрашиваетъ: «Антоній, или мы виновны въ этомъ?» тотчасъ же справедливый Энобарбъ изрекаетъ: «Антоній лишь одинъ; вѣдь онъ владѣлъ разсудкомъ; бездѣйствовалъ по собственной охотѣ. Пусть побѣжали вы, зачѣмъ же онъ помчался вамъ во слѣдъ».

Нѣкоторые упреки Антонія могутъ быть поняты лишь въ связи съ личной жизнью Шекспира. Такъ онъ говоритъ Клеопатрѣ: «Вѣдь я нашелъ тебя, какъ мяса кусокъ, остывшій на столѣ у Цезаря покойнаго». Но быть возлюбленной Цезаря—въ этомъ главная гордость Клеопатры; Шекспиру же, вспоминается здѣсь Мэри Фиттонъ, покинутая ея первымъ мужемъ.

Слабость Антонія возрастаетъ по мѣрѣ усложненія его натуры, что придаетъ особенную художественность пьесѣ.

Антоній не разъ упрекаетъ женщинъ вообще. Клеопатра является какимъ-то олицетвореніемъ, символомъ въ образѣ безсмертной куртизанки. Клеопатра это — самый изящный портретъ Мэри Фиттонъ. Клеопатра

изощренная мучительница: она терзаетъ любовника, чтобы помѣшать ему покинуть ее. Когда же она видитъ его твердую рѣшимость,—то желаетъ успѣха и побѣды. Такимъ образомъ, постоянно мѣняя настроенія, причуды и уловки, она признаетъ одну только любовь къ Антонію якоремъ своей измѣнчивой натуры. Она постоянно думаетъ о немъ и медленно упивается сладкимъ ядомъ любви. Этимъ лишь и оправдываетъ Шекспиръ эту натуру бѣшеной куртизанки.

Есть, кромѣ того, отдѣльныя выраженія, напоминающія леди Фиттонъ, указывается ея любовь къ музыкѣ, подобно тому, какъ въ Сонетахъ: «музыка скорбь питаетъ въ насъ, кормящихся любовью». Бросивъ музыку, Клеопатра играетъ въ мячъ, ловитъ рыбу и вновь отдается воспоминаніямъ.

Прихотливое обращеніе съ рабомъ, принесшимъ извѣстіе отъ Антонія, изступленіе Клеопатры, когда она узнаетъ о его женитьбѣ,—все это живыя черты, взятыя не изъ исторіи, а изъ подлинной натуры. Шекспиръ изучилъ каждую складку и каждую слабость Мэри Фиттонъ.

Она именно увлекаетъ Антонія къ морскому бою и затѣмъ сама же его обвиняетъ. Во всей драмѣ чудесно выявляется живой портретъ, черта за чертой.

Клеопатра, по словамъ Энобарба, «художественное произведеніе въ мірѣ, женщина изъ женщинъ: неуловимая, хитрая, обманчивая, расточительная, злопамятная, но столь же быстрая въ прощеніи, какъ въ гнѣвѣ; поклонница луны, измѣнчивая, какъ вода, но все же по настоящему любящая; она словно красивый мыльный пузырь, непрестанныя колебанія котораго подчиняются каждому дыханію страсти».

И вдругъ Шекспиръ безъ особой причины дѣлаетъ Клеопатру невѣрной Антонію, т. е. измѣняющею своей настоящей любви. Тирей приходитъ къ Клеопатрѣ съ извѣстіями отъ Цезаря; онъ говоритъ, что Цезарь снисходительно относится къ ея связи съ Антоніемъ, какъ бы вынужденной обстоятельствами. Клеопатра неожиданно подтверждаетъ такой взглядъ: «да, честь моя была не отдана, а просто завоевана»... «готова я сложить мою корону къ его ногамъ и преклониться».

Антоній какъ будто смытъ изъ ея души; но все это лишь пасквиль на Клеопатру, не имѣющей тутъ никакого повода къ измѣнѣ. Чѣмъ больше изучаешь пьесу, тѣмъ яснѣе становится, что Шекспиръ написалъ эту сцену ради оскорбленнаго личнаго чувства. Мэри Фиттонъ постоянно измѣняла ему; поэтому и Клеопатра изображена вѣроломной, какъ Крессида—просто по влеченію натуры. Шекспиръ хотѣлъ и тутъ излить накопившуюся желчь.

Сцена побѣды исторгаетъ у Антонія великолѣпныя слова: «О злополучный день, когда взнуздала ты голову мою, украшенную шлемомъ; потомъ вскочила, натянувъ поводья, что черезъ твердые доспѣхи проходятъ къ сердцу моему,—и вотъ гарцуешь ты теперь, его біеньемъ управляя».

Клеопатра отвѣчаетъ ему взаимнымъ чувствомъ: «О, властелинъ властителей, о, доблесть безконечная! приходишь ты, смѣясь, хоть пойманъ въ большую міровую сѣть».

На слѣдующій день, когда рѣшается судьба Египта, ее охватываетъ страхъ, загоняющій въ могильникъ и побуждающій къ фиктивному самоубійству, которое доводитъ Антонія до отчаянія: «Сними доспѣхи, Эросъ; законченъ трудъ дневной и мы должны уснуть».

Тутъ Шекспиру приходится показать Клеопатру уже съ другой стороны; вѣдь по смерти Антонія она въ самомъ дѣлѣ покончила съ собой, слѣдовательно, вѣрно любила его. Но выказывая благородство Клеопатры, Шекспиръ его рисуетъ лишь, какъ отраженіе, какъ отблескъ достоинствъ Антонія. Клеопатра не хочетъ открыть могильникъ даже для того, чтобы впустить умирающаго героя: она боится засады.

Плачъ ея надъ мертвымъ тѣломъ Антонія это—опять самооткровеніе Шекспира, отъ котораго вѣетъ красотой звуковъ и образовъ.

Очнувшись послѣ обморока, Клеопатра неожиданно приходитъ въ ярость. Это показываетъ опять пользованіе натурой со стороны Шекспира. Самоубійство ей подсказано поступкомъ Антонія, но въ послѣднія минуты Клеопатра проявляетъ настоящее величіе души. Ее захватываютъ, обезоруживаютъ и все таки она гордо уклоняется отъ жизни: «Скоро буду я

«ДОХОДНОЕ МѢСТО» А. ОСТРОВСКАГО НА СЦЕНѢ АЛЕКСАНДРИНСКАГО ТЕАТРА (Д. I).
Г-ЖА СТРАВИНСКАЯ (ВЫШНЕВСКАЯ), Г. ХОДОТОВЪ (ЖАДОВЪ), Г. КОРВИНЪ-КРУКОВСКІЙ (ВЫШНЕВСКІЙ), Г. ВАРЛАМОВЪ (ЮСОВЪ).

лежать средь ила Нильскаго, совсѣмъ нагая, и водяныя мухи будутъ класть яички въ мое гнилое тѣло».

Послѣдней ея земной уловкой является желаніе обмануть Цезаря, скрывъ свои богатства, но это ей не удается. Ей удается лишь перехитрить Цезаря въ достиженіи главной цѣли—покончить съ собой.

Неожиданно Октавій проявляетъ великодушіе: онъ возлагаетъ на Клеопатру царственные покровы, и та, что считалась распутницей, дѣлается вдругъ «царицей изъ царицъ». Но Клеопатра не хочетъ достаться на потѣху черни,—тутъ чувствуется опять отвращеніе автора къ толпѣ съ ея смраднымъ дыханіемъ,—она зоветъ освободительницу—смерть: «мое рѣшенье твердо и женскаго во мнѣ нѣтъ больше ничего; отъ ногъ до головы, какъ мраморъ, неизмѣнна я; скользящая луна отнынѣ не моя планета». Послѣдній проблескъ реальности—это появленіе клоуна со змѣйками, «съ миленькимъ гадомъ». Далѣе уже Клеопатра витаетъ въ лазурной высотѣ: «Подай мнѣ платье, возложи корону; я чувствую безсмертное стремленье; отнынѣ сокъ египетскаго винограда не будетъ увлажнять мои уста. Не мѣшкай, Ира, добрая, скорѣй! мнѣ кажется, я слышу призывъ Антонія; я вижу, какъ онъ всталъ и хвалитъ мой доблестный порывъ; я слышу, онъ смѣется надъ неудачей Цезаря, который созданъ былъ богами, чтобы излить ихъ злость. Супругъ мой, я иду къ тебѣ! Теперь моя отвага даетъ мнѣ право зваться твоей царицей; нынѣ, я лишь огонь и воздухъ; другіе элементы я оставляю низшей жизни». Эта сцена изумительна по наростающему волненію. Ира умираетъ раньше госпожи и Клеопатра говоритъ: «Вотъ низости моей урокъ; коль встрѣтитъ она кудряваго Антонія, разспроситъ онъ ее и дастъ ей поцѣлуй, который для меня небесная отрада. Иди-жъ, тварь смертоносная, и острымъ зубомъ разсѣки запутанный мой узелъ жизни. О, ядовитый, глупенькій звѣрекъ, сердись же, поспѣши! Когда бы могъ ты говорить, какъ мнѣ хотѣлось бы услышать, чтобъ ты назвалъ великаго Октавія нахальнѣйшимъ осломъ». Здѣсь вновь прорвался характерный темпераментъ Мэри Фиттонъ.

На восклицаніе Харміаны, Клеопатра едва лепечетъ: «Тише, тише...

Не видишь развѣ ты? ребенокъ у моей груди... Сосетъ онъ сонную кормилицу».

Финалъ пьесы полонъ отрады: «О, сладостный бальзамъ, какъ чуденъ воздухъ, какъ легко мнѣ... Антоній!.. Ну, возьму ужъ и тебя (прикладываетъ второго аспида)... Зачѣмъ мнѣ медлить?»

Такимъ образомъ, Клеопатра очищаетъ въ мигъ смерти всѣ свои грѣхи. Если она падала иногда ниже обыкновенныхъ женщинъ, то и поднималась порою выше ихъ всѣхъ.

Слѣдуетъ еще отмѣтить, что Шекспиръ превратилъ бѣлокурую гречанку Клеопатру въ смуглую цыганку своихъ сонетовъ, гдѣ онъ такъ характеризуетъ ее:

«Въ тебѣ есть злыя проявленья,
Но хоть и отрекусь отъ дѣлъ твоихъ,
Въ нихъ столько силы и умѣнья,
Что зло въ тебѣ милѣй добра въ другихъ».

Энобарбъ подобно этому говоритъ о Клеопатрѣ: «Самыя скверныя вещи являются у нея вполнѣ естественными». И Антоній утверждаетъ: «все къ ней идетъ,—и смѣхъ, и брань, и плачъ».

Неистовая гордость Клеопатры также свойственна и смуглой леди.

Въ сонетѣ 131-мъ есть строки: «По своему ты деспотична, какъ тѣ, чья гордая краса жестока».

Обѣ эти женщины хитры и лживы, горды и страстны, язвительны и умны. Недостатки въ обѣихъ женщинахъ имѣютъ какое то обаяніе. Шекспиръ любилъ въ Мэри Фиттонъ то, чего ему не хватало: демоническую личную силу. Также и Энобарбъ говоритъ о Клеопатрѣ: «Я видѣлъ, какъ она однажды скакала средь народа по улицѣ и страшно запыхалась,—заговорила, едва дыша; но даже этотъ недостатокъ сталъ совершенствомъ у нея: и бездыханное могущество все жъ властно надъ людьми».

Эта исключительная энергія дѣлала болѣе сладкими минуты нѣжности и уступчивости (отъ сильнаго — сладкое). И любила она, вѣроятно,

полнѣе, чѣмъ слабая женщина. А лицо озарялась нерѣдко душевною красотой, приводившей въ восторгъ изощренныя чувства поэта.

Шекспиръ пользовался сонетами, чтобы выявить въ нихъ тѣ черты, которыя онъ не могъ умѣстить въ грани драмы. Его душевныя слабости, болѣзненныя стороны, женственность не могли быть присвоены героямъ, не сдѣлавъ ихъ смѣшными. Точно также невѣроятная энергія въ женщинѣ могла бы придать уродливый характеръ драматической героинѣ.

Но, сопоставляя вмѣстѣ сонеты и пьесы, мы получаемъ прекрасный портретъ возлюбленной Шекспира. Она была высока ростомъ, со смуглымъ цвѣтомъ лица, черными бровями и волосами и большими черными глазами, отражавшими всякое душевное движеніе. Ея щеки, «какъ дамасскій атласъ», дыханіе пышетъ здоровьемъ, голосъ мелодичный, движенія полны достоинства. Это надменная цыганка, въ которой можно отрицать красоту, но не изысканную прелесть.

Что касается души, то хотя Шекспиръ и называетъ эту цыганку «пристанью для всѣхъ мужчинъ», въ другомъ сонетѣ онъ, напротивъ, умоляетъ ее быть щедрой, какъ море, и принять его любовную жертву наравнѣ съ данью другихъ. «Въ большомъ числѣ одинъ и въ счетъ нейдетъ, такъ пусть среди другихъ и я пройду впередъ». Ясно, что леди Фиттонъ отшатнулась отъ Шекспира, послѣ того какъ отдалась лорду Герберту. Поэтому можно подвергнуть нѣкоторому сомнѣнію ея «распутство». Мы должны лишь признать въ ней крайнюю влюбчивость. Она такъ отважна, что выказываетъ любовь къ другу поэта даже въ его присутствіи, но вдругъ неожиданно ошеломляетъ и Шекспира мимолетными ласками, заставляя забыть о ея недостаткахъ. Онъ готовъ воскликнуть, какъ Антоній: «Куда меня завелъ ты, о, Египетъ?» Страсть Шекспира привела его къ стыду, безумію и полному отчаянію. Онъ, какъ Антоній, могъ сѣтовать: «о, эта лживая душа Египта, чары смерти... Какъ истая цыганка, то маня, то отпуская, ты завела меня въ средину гибели».

КОРОЛЬ ЛИРЪ.

Любовь Шекспира къ Мэри Фиттонъ является вѣчнымъ символомъ. Шествуя черезъ міръ, геній всегда бываетъ поруганъ, увѣнчанъ терніями и загубленъ. Громадное большинство людей ненавидитъ и глумится надъ тѣмъ, что выше ихъ. Хуже всего при этомъ, если геній страдаетъ и отъ собственныхъ своихъ излишествъ, если онъ прикованъ къ столбу своей чувственности и сгораетъ отъ нея, какъ на кострѣ.

За послѣднее время явилась манія унижать Шекспира, достигшая особенно яркаго выраженія въ статьѣ Л. Н. Толстого. Больше всего здѣсь порицается «Король Лиръ». «Не говоря уже о томъ напыщенномъ, безхарактерномъ языкѣ короля Лира, такомъ же, какимъ говорятъ всѣ короли Шекспира, читатель или зритель не можетъ вѣрить тому, чтобы король, какъ бы старъ и глупъ онъ ни былъ, могъ повѣрить словамъ злыхъ дочерей, съ которыми онъ прожилъ всю жизнь, и не повѣрить любимой дочери, а проклясть и изгнать её».—Не лучше относится Толстой и къ сценѣ Глостера съ его сыновьями. II-й актъ онъ признаетъ безумнымъ до нелѣпости. III-й испорченъ жаргономъ Шекспира. IV-й—сплошная путаница. Въ V-мъ «Лиръ снова начинаетъ свой ужасный бредъ, за который стыдишься, какъ за скверную шутку».

Все сказанное Толстымъ о завязкѣ драмы, вполнѣ вѣрно: Шекспиръ всегда былъ равнодушенъ къ драматической техникѣ, небреженъ въ построеніяхъ и беззаботенъ къ эффектамъ. Кромѣ того, дѣйствительно, языкъ Лира въ началѣ риториченъ и даже мало сообразенъ съ обстоятельствами; но далѣе Толстому слѣдовало бы признать, что едва Лиръ убѣждается въ неблагодарности своихъ дочерей, его рѣчи становятся все болѣе простыми и патетичными. Шекспировскіе короли всегда производятъ сначала выспреннее впечатлѣніе; но потомъ, когда дѣйствіе разгорается, и они говорятъ совершенно естественно. Дѣло въ томъ, что какъ греческіе ямбы въ трагедіи вздымаются надъ обычной бесѣдой, такъ и Шекспировъ языкъ,—какъ языкъ романтической драмы,—болѣе ходуленъ, чѣмъ болтовня обы-

К. А. ВАРЛАМОВЪ ВЪ РОЛИ ЮСОВА.
«ДОХОДНОЕ МѢСТО» А. ОСТРОВСКАГО.
АЛЕКСАНДРИНСКІЙ ТЕАТРЪ

денной жизни. Однако, Шекспиръ въ своемъ стихѣ достигаетъ такой высоты, какая не часто давалась и древнимъ трагикамъ, а порой его стихъ также легокъ и натураленъ, какъ любая проза,—хотя бы самого Толстого.

Толстой находитъ у Лира все искусственнымъ, но приведемъ слова: «Прошу, не смѣйся надо мной; я сумасбродный и шальной старикъ, за 80 лѣтъ, ни часу меньше и не больше, и если говорить всю правду,—боюсь, не въ полномъ я разсудкѣ». Эти слова мучительны именно своей дѣтской простотой. Мы чувствуемъ, что здѣсь Лиръ проникъ въ нѣдра паѳоса. А какъ Лиръ описываетъ бѣдняковъ: «Вы, бѣдныя, нагія существа! Гдѣ бъ ни были вы всѣ, кого язвятъ удары безпощадной бури, какъ защитите вы головы бездомныя свои и тощіе бока въ дырявыхъ, продуваемыхъ лохмотьяхъ, отъ непогоды страшной, какъ сейчасъ»?

Въ 4-мъ и 5-мъ актахъ языкъ Лира это—сама простота. Но даже и въ 3-мъ мы находимъ вполнѣ естественною рѣчь въ устахъ короля: «А, здѣсь трое мудрецовъ! Ты—вещь сама въ себѣ; неприспособившійся человѣкъ,—ни что иное, какъ жалкая, нагая, скрюченная тварь,—такая вотъ, какъ ты».

«Лиръ» отмѣчаетъ послѣднюю стадію въ агоніи Шекспира. Мы знаемъ веселую беззаботность его юности и не можемъ отказать въ симпатіи поэту, когда видимъ его поруганнымъ и преданнымъ, испивающимъ горькую чашу до самаго дна. Лира такое прозрѣніе доводитъ до сумасшествія, оно вызываетъ крикъ; «О, нѣтъ, не дайте мнѣ сойти съ ума. Лишь не безуміе, святыя небеса!... Оставьте мнѣ разсудокъ, я не хочу безумія»!....

«Лиръ» первая попытка во всей литературѣ изобразить сумасшествіе, и совсѣмъ не плохая попытка.

Въ «Лирѣ» Шекспиръ хотѣлъ выразить свое собственное разочарованіе и полную безпомощность. Какъ слѣпъ былъ Лиръ,—говоритъ Толстой,—какъ невѣроятно безуменъ, что не зналъ своихъ дочерей, проживъ съ ними 20 лѣтъ. Но это именно и хочетъ передать Шекспиръ. «Лиръ»—это страница его жизни, и ошибки короля оплачены каплями его горючихъ слезъ.

«Лиръ» очень плохо построенъ, но еще худшая пьеса была впереди. Слѣдующая трагедія «Тимонъ Аѳинскій»—это сплошной вопль скорби; но для насъ онъ имѣетъ особый интересъ, какъ высшій предѣлъ Шекспировыхъ страданій. Смертельная болѣзнь тончайшаго генія, явившагося среди людей, интереснѣе всякаго литературнаго вымысла. Въ своей агоніи, обливаясь кровавымъ потомъ, Шекспиръ легко могъ погрѣшить въ художественныхъ требованіяхъ.

Въ «Лирѣ» Эдгаръ является отголоскомъ автора. Въ его уста вложены самыя мудрыя изрѣченія. «О, Боги справедливы»,—говоритъ онъ,—«и изъ забавнѣйшихъ пороковъ нашихъ куютъ орудья пытки». То, что Эдгаръ говоритъ о себѣ, является моралью всякой страсти: «Послѣдній я бѣднякъ, покорнѣйшій къ судьбы ударамъ; и вслѣдствіе искусства распознавать и чувствовать печаль, всегда я склоненъ къ милосердью». «Терпѣть—судьба людей; швырнетъ ли ихъ сюда или туда забросить; готовность—это все».

Въ послѣднемъ актѣ Шекспиръ говоритъ устами Лира. Бесѣдуя съ Корделіей, Лиръ произноситъ тотъ же монологъ, какъ и Генрихъ VI въ началѣ своего поприща, но въ очень усовершенствованномъ видѣ. «Пойдемъ, пусть поведутъ въ тюрьму насъ вмѣстѣ; мы двое будемъ пѣть, какъ птички въ клѣткѣ. Когда попросишь благословенья ты, я преклоню колѣна и вымолю прощенье у тебя. Такъ будемъ жить мы, будемъ пѣть, молиться, разсказывать старинныя преданья и смѣяться мотылькамъ златымъ и слушать, какъ несчастные плуты толкуютъ о новостяхъ придворныхъ».

Еще болѣе характерно для Шекспира, что, находясь въ самомъ печальномъ положеніи, въ IV актѣ, Лиръ вдругъ проявляетъ эротизмъ: «Да, каждый дюймъ во мнѣ—король. Когда взгляну я, посмотри, какъ подданные станутъ всѣ кривляться... Дарую жизнь сему я человѣку. Въ чемъ твоя вина?... Прелюбодѣйство? — Не надо умирать тебѣ. Смерть за прелюбодѣйство? Нѣтъ, и колибри его свершаетъ, и маленькая мушка золотая грѣшитъ,—вонъ, на моихъ глазахъ. Пускай плодятся всѣ на-перерывъ... Отъ пояса и внизъ онѣ кентавры, но сверху это женщины. До пояса лишь здѣсь подобье Божье, а ниже—сплошь дьявольское».

Шекспиръ сѣлъ здѣсь на своего конька. Въ такомъ же эротическомъ духѣ Регана и Гонерилья зарятся на красоту Эдмонда.

Смыслъ этой трагедіи въ безумномъ, слѣпомъ довѣріи Шекспира къ людямъ; но страстное чувство, ее проникающее, исходитъ изъ эротизма и сознанія приближающейся старости. Быть можетъ, никогда воображеніе не уносило Шекспира выше, чѣмъ его обращеніе къ небу: «О, небеса, коль любите вы стариковъ, коль ваше свѣтлое владѣнье основано на послушаньѣ,—коль сами стары вы... вступитесь за меня».

ТИМОНЪ АѲИНСКІЙ.

«Тимонъ Аѳинскій» означаетъ, какъ мы сказали, крайній предѣлъ Шекспировыхъ страданій. Едва ли даже это трагедія. Тутъ просто изображено крушеніе духа, недостаточно мотивированное полнымъ довѣріемъ къ людямъ и расточительной щедростью. Здѣсь нѣтъ градацій: въ щедрости Тимона и затѣмъ въ его паденіи,—никакого наростанія. Вся драма безконечное проклятье всѣмъ обычнымъ условіямъ жизни. Здѣсь вы не найдете высшихъ качествъ Шекспира, великолѣпныхъ сокровищъ, обрѣтаемыхъ въ «Лирѣ». Тутъ мало проявленій высшей мудрости, нѣтъ мѣткихъ характеристикъ. Честный дворецкій Флавій,—это повтореніе Кента; Апемантъ—сколокъ съ Ѳерсита; слова отъ автора, безразлично, влагаются тому или другому дѣйствующему лицу. Такъ Апемантъ говоритъ: «Ты среднихъ не знавалъ людей, лишь крайности на двухъ концахъ». Трагическая нота сонетовъ звучитъ въ словахъ Флавія: «Что гаже на землѣ, чѣмъ тѣ друзья, что съ благороднѣйшей душой являются для низкихъ цѣлей?».

Насколько Тимонъ представляетъ собою вообще характеръ, это, очевидно, Шекспиръ, проклинающій все, потому что не нашелъ честности въ мужчинахъ и порядочности въ женщинахъ; всюду лишь зло, безпредѣльное хищничество. Узнавъ, что у него былъ одинъ честный человѣкъ Флавій, Тимонъ восклицаетъ: «Неужто у меня дворецкій, былъ столь вѣрный, справедливый, и столь веселый на придачу? Почти что укрощенъ мой буй-

ный нравъ. Дай мнѣ взглянуть въ твое лицо. Ужели этотъ человѣкъ рожденъ былъ женщиной? *Простите мнѣ всеобщее, сплошное озлобленье, вы, вѣчно сдержанные боги.* Провозгласить готовъ я — есть честный человѣкъ! Но вникните: одинъ есть только честный».

Подчеркнутыя строки это опять личное разоблаченіе, и до конца пьесы Шекспиръ говоритъ устами Тимона. Онъ почти повторяетъ характерныя слова Ричарда II: «Ни я и ни другой кто, если человѣкъ онъ, не будетъ никогда ничѣмъ доволенъ,—до той поры пока не удовольствуется стать ничѣмъ». Тимонъ же говоритъ Флавію: «Прежнее мое стремленіе къ здоровью, къ жизни, гаснетъ съ каждымъ днемъ. Ничто теперь замѣнитъ все».

Но и у Тимона проявляется неизбѣжная эротика. Въ разговорѣ съ Фриной и Тимандрой Тимонъ тѣшится такими рѣчами: «Отдуйте эту женщину, кривляку! Въ ней честно только платье; сама же она сводня». И далѣе: «Сухотка отправляетъ въ адъ всѣ кости человѣка... Прочь исчезаетъ носъ, прочь переносье, даже нёбо». «Проклятая земля», по его понятію,—лишь «потаскушка общая всего людского рода».

Тимонъ это вѣрное продолженіе «Венеціанскаго купца». Антоній также разсыпаетъ свои богатства, но спасенъ отъ кризиса вѣрными друзьями. И Тимонъ расточаетъ все полными пригоршнями; но когда обратился къ друзьямъ, то они обходятся съ нимъ, какъ съ надоѣднымъ нищимъ. Шекспиръ далеко шагнулъ въ своемъ пессимизмѣ за 12 лѣтъ, протекшихъ между обѣими пьесами.

Всѣ трагедіи Шекспира, это фазисы его причудливыхъ слабостей, и каждая приноситъ своему герою разореніе и гибель. Гамлетъ не можетъ отомстить за убійство и падаетъ жертвой своей человѣчности, своихъ колебаній. Отелло попадаетъ въ бѣду вслѣдствіе бѣшеной ревности. Антоній—отъ избытка похоти. Лиръ—отъ довѣрія къ людямъ, а Тимонъ отъ необузданной щедрости. Все это отдѣльные этюды личныхъ Шекспировыхъ слабостей; но гибель при каждой изъ нихъ неизбѣжна и ближе всего она подступаетъ къ Тимону. Шекспиръ хочетъ намъ сказать, что

Г-ЖА СТРАВИНСКАЯ ВЪ РОЛИ ВЫШНЕВСКОЙ.
«ДОХОДНОЕ МѢСТО» А. Н. ОСТРОВСКАГО
АЛЕКСАНДРИНСКІЙ ТЕАТРЪ.

довѣрчивость и щедрость были его самыми крупными недостатками; но эта трагедія далеко не лучшее изъ его произведеній. Самая же великая трагедія «Антоній и Клеопатра» рисуетъ дѣйствительно главный порокъ Шекспира—эротизмъ.

Многое въ «Тимонѣ» не принадлежитъ Шекспиру, хотя нѣкоторыя изъ отвергнутыхъ мѣстъ, все таки, обличаютъ его руку, какъ напримѣръ: «мнѣ кажется, я могъ бы царства раздавать друзьямъ и никогда-бъ не утомился». Тутъ слышится голосъ Шекспира.

Колесо совершило полный оборотъ: «Тимонъ» такая же слабая пьеса, какъ «Титъ Андроникъ». Перо выпадаетъ изъ обезсилѣвшей руки. Нѣкоторое время Шекспиръ не писалъ ничего. Въ «Лирѣ» онъ дошелъ въ своемъ гнѣвѣ до безумія; въ «Тимонѣ» разражается безсильными проклятьями. Нервы почти растерзаны въ клочья; ему теперь 45 лѣтъ, силы надорваны; онъ преждевременно постарѣлъ и ослабъ.

ЗИМНЯЯ СКАЗКА, ЦИМБЕЛИНЪ, БУРЯ.

Оправлялся Шекспиръ очень медленно и не оправился вполнѣ. Въ это время онъ вернулся въ Стратфордъ и провелъ нѣсколько лѣтъ здѣсь, исцѣляя сердечныя раны. Страхъ сойти съ ума заставилъ его пока отказаться отъ творчества. Онъ предоставилъ своей душѣ похоронить все, что въ ней умерло. Онъ искалъ лишь забвенія и возстановленія силъ... и въ концѣ концовъ жизнь взяла перевѣсъ.

По всей вѣроятности, этому способствовала его дочь, вернувшая его къ жизни отъ самаго порога могилы. По крайней мѣрѣ, всѣ послѣднія произведенія рисуютъ одну и ту же нѣжную дѣвическую фигуру, какъ будто Шекспиръ впервые, доподлинно узналъ, что женщина можетъ быть чистой, и въ своемъ стремленіи идеализировать, онъ боготворилъ этотъ образъ. Юдифь, его младшая дочь, стала для него какимъ-то символомъ прекраснаго; онъ придалъ ей эфирную грацію неземной красоты. Въ «Пе-

риклѣ» она дала образъ Марины, въ «Зимней сказкѣ» это—Пердита, въ «Бурѣ»—Миранда.

Три названныхъ произведенія этого послѣдняго періода имѣютъ характеръ романа и всѣ являются копіями прошлыхъ твореній. Шекспиръ былъ слишкомъ утомленъ, чтобы придумывать и даже комбинировать заново. Его интересуетъ лишь собственная исторія. Сюжетъ «Зимней сказки» тотъ же самый, какъ въ «Много шуму изъ ничего». Геро это повтореніе Герміоны. Другой фазисъ той же пьесы подробно развитъ въ «Цимбелинѣ». Иможденa, какъ Геро и Герміона, страдаетъ отъ незаслуженнаго обвиненія. Это собственная исторія Шекспира, перенесенная изъ здѣшняго міра въ тридесятое царство. Онъ спрашиваетъ: «Что было бы, еслибъ женщина, которую я считалъ фальшивой, оказалась вѣрна?» Эта мечта составляетъ тему комедіи «Много шуму изъ ничего», а также и двухъ пьесъ послѣдняго періода. Идеализмъ поэта неисправимъ. Поэтъ не хочетъ видѣть, что именно его собственная чувственность причина его страданій, а вовсе не вѣроломство Мэри Фиттонъ.

Въ своихъ раннихъ произведеніяхъ поэтъ часто прибѣгалъ къ личному опыту, такъ какъ у него не было достаточно наблюденій. И въ самыхъ позднихъ пьесахъ онъ опять обращается къ личному опыту, чтобы придать хоть нѣкоторый смыслъ картинамъ окружающаго міра, отъ котораго онъ уже отошелъ. Такъ, напримѣръ, въ «Зимней сказкѣ» извѣстіе о смерти мальчика Мамилія отражаетъ его собственное волненіе, когда онъ узналъ о потерѣ сына Гамлета. Это волненіе въ свое время было безсмертно зарисовано въ образѣ умирающаго Артура. Точно также въ «Цимбелинѣ» радость братьевъ, отыскавшихъ сестру, есть эхо его собственной радости, когда онъ близко узналъ свою очаровательную дочь.

Мнѣ представляется, что неизвѣстный авторъ «Перикла» обратился съ просьбой къ Шекспиру дополнить его пьесу и прочитывая ее, поэтъ увидалъ возможность дать выраженіе новому чувству, проснувшемуся въ немъ при расцвѣтѣ его прелестной дочери Юдифи. Согласно съ этимъ

поэтъ и написалъ сцену, въ которой появляется Марина. Скромность Юдифи всегда казалась ему какимъ-то чудомъ.

Успѣхъ этихъ сценъ въ «Периклѣ» побудилъ Шекспира набросать «Зимнюю сказку», гдѣ онъ плѣнился мечтой объ оправданіи Мэри Фиттонъ. Онъ увидалъ, что пьеса эта не совсѣмъ удалась и разыскивая причину, пришелъ къ заключенію, что причина неуспѣха зависитъ отъ того, что онъ не вывелъ себя въ «Зимней сказкѣ»; поэтому въ слѣдующей пьесѣ онъ рѣшилъ написать свой портретъ во весь ростъ, какъ въ Гамлетѣ. Согласно съ этимъ онъ и начерталъ Постума, болѣе солиднаго и стараго Гамлета, съ лимфою въ жилахъ, вмѣсто крови. Въ томъ же идеалистическомъ духѣ онъ нарисовалъ женственную Имоджену, немногимъ развѣ болѣе живую, чѣмъ Джульета.

Но молодая Джульета иначе говоритъ о любви, чѣмъ разсудительная Имоджена: «раскинь свою завѣсу, ночь, владычица любви, чтобъ лишь глаза двухъ бѣглецовъ могли привѣтствовать другъ друга, и Ромео остался бы въ моихъ объятіяхъ, никѣмъ не выданный, незримый. Любовники жъ, свершая тайные обряды страсти, все могутъ увидать при блескѣ красоты».

Напротивъ Имоджена, по словамъ Постума, удерживала его «отъ законнѣйшихъ желаній, часто моля о воздержаніи; и дѣлала все это съ такою розовой стыдливостью, что чудный этотъ видъ могъ разогрѣть и стараго Сатурна».

Ужъ очень сталъ дряхлъ Шекспиръ, если и онъ прославляетъ воздержность въ любви. Въ былые годы онъ считалъ полное упоеніе страстью единственнымъ вѣрнымъ лекарствомъ противъ этого недуга.

Вѣроятно, Шекспиръ остался доволенъ фигурами Постума и Имоджены; но онъ не могъ считать «Цимбелина» великимъ произведеніемъ, и потому вновь принялся за созданіе образцовой пьесы, желая повѣдать о себѣ истину; въ результатѣ явилась фигура мудраго Просперо въ «Бурѣ».

Въ этой пьесѣ весьма интересно введеніе масокъ въ IV актѣ. Бенъ-Джонсонъ писалъ классическія сцены съ масками для разныхъ случаевъ:

онѣ имѣли большой успѣхъ. И Шекспиръ не прочь былъ показать, что и онъ также можетъ написать маскарадъ съ классическими божествами.

Джонсонъ ѣдко отвѣчалъ ему въ своемъ введеніи къ «Варѳоломеевской Ярмаркѣ»: «Если не найдется здѣсь на ярмаркѣ ни одного чудовища-слуги, то пусть заявятъ тѣ, кто можетъ пособить этому горю. Нѣтъ здѣсь и сборища антиковъ; авторъ питаетъ отвращеніе къ пугаламъ въ своихъ пьесахъ,—въ противоположность тѣмъ, кто сочиняетъ сказки, бури и т. п. забавную ерунду».

Такимъ образомъ подъ конецъ жизни автору «Гамлета» приходилось безуспѣшно доказывать, что онъ пишетъ не хуже Бенъ-Джонсона.

«Буря» послѣднее произведеніе Шекспира и одно изъ величайшихъ. Это его завѣщаніе англійскому народу, чудо мудрости и высокой поэзіи. Портретъ Шекспира, который мы находимъ въ Просперо, поразительно вѣренъ и интересенъ по своей сущности. Его жизненный день клонится къ закату; тѣни ночи сгущаются надъ нимъ; но онъ тотъ же меланхоличный студентъ, книголюбецъ, рыцарь изящества и великодушія, какимъ мы встрѣтили его впервые въ образѣ Байрона («Напрасныя усилія любви»). Лишь веселость ушла вмѣстѣ съ чувственностью и духовный взоръ омраченъ еще большею грустью,—вотъ всѣ перемѣны, происшедшія въ немъ съ годами.

Первое появленіе Просперо рисуетъ любящаго отца и волшебника. Онъ говоритъ о Мирандѣ: «Что бъ я ни дѣлалъ, всюду я вносилъ заботу о тебѣ,—да, о тебѣ, ребенокъ милый». Потомъ онъ говоритъ Мирандѣ о себѣ самомъ: «Просперо жъ былъ первый герцогъ, прославленный своимъ достоинствомъ и склонностью къ наукамъ превыше всѣхъ; въ томъ вся моя задача».

Шекспиръ на склонѣ лѣтъ уже мечтаетъ быть не только принцемъ, но и мастеромъ въ наукахъ. Далѣе онъ характеризуетъ себя такъ: «Я презиралъ земныя цѣли, весь преданный уединенью и улучшенію души; не будучи такъ удаленъ, я слишкомъ дорожилъ народнымъ мнѣньемъ, и это въ моемъ лукавомъ братѣ пробудило злой умыселъ. Мое довѣріе къ нему,

Г. КОРВИНЪ-КРУКОВСКІЙ ВЪ РОЛИ ВЫШНЕВСКАГО.
«ДОХОДНОЕ МѢСТО» А. Н. ОСТРОВСКАГО.
АЛЕКСАНДРИНСКІЙ ТЕАТРЪ.

какъ близкому, родному, лишь породило въ немъ коварство, такое же большое въ свой чередъ, какъ было и мое довѣріе: оно жъ предѣловъ не имѣло, довѣрье безъ границъ!»

Все это личныя черты, какъ и любовь Шекспира къ книгамъ: «Я бѣдный человѣкъ, но книжныя мои владѣнья достаточно большое герцогство». Когда Гонзало (повтореніе Кента и Флавія) даетъ ему нѣсколько книгъ, Просперо замѣчаетъ: «онъ очень милъ: онъ знаетъ, что люблю я книги; поэтому прислалъ изъ собственныхъ моихъ сокровищъ тѣ тома, которые цѣню я выше герцогства».

Миранда печалится, что причинила ему много безпокойства; на это Шекспиръ-Просперо отвѣчаетъ: «О, херувимъ, вѣдь ты была моимъ хранителемъ; ты улыбалась съ бодростью, ниспосланною небомъ, какъ ринулся я въ море съ влагою соленой, вздыхая подъ своею ношей. Ты подняла мой скорбный духъ, чтобъ вынесть все, чему случиться должно».

Однако, почему же волшебникъ долженъ плакать или вздыхать подъ этой ношей? Развѣ онъ не вѣрилъ въ свои волшебныя силы? Но вѣдь это признаніе самого Шекспира, въ которыхъ каждое слово соотвѣтствуетъ дѣйствительности. Его дочь въ самомъ дѣлѣ была утѣшеніемъ его старости и помогла перенести гнетъ тяжкихъ испытаній.

Не удивительно, что Просперо пускается въ эту длинную исповѣдь, которую и самъ признаетъ докучливой. Она дорога лично автору.

Далѣе является Аріэль и проситъ освободить его отъ службы на цѣлый годъ раньше срока, назначеннаго волшебникомъ. Тутъ, можетъ быть, заключается тотъ смыслъ, что Шекспиръ боялся не кончить своей послѣдней пьесы ранѣе смерти, и вотъ, заканчивая «Бурю», онъ чувствуетъ, что можетъ прожить еще нѣкоторое время, какъ бы праздный отъ всѣхъ трудовъ. «Бурю» онъ считалъ вѣнцомъ своего творчества. Аріэль—это изящный обликъ фантазіи поэта, которая находилась нѣкогда во власти сумасбродной вѣдьмы, томясь у нея въ плѣну цѣлыхъ 12 лѣтъ. Эта цифра вполнѣ точная. Нѣжная душа Шекспира и его лучшія силы были прикованы къ земному служенію Мэри Фиттонъ съ 1597 по 1608 г.

Госпожа Фиттонъ вышла вторично замужъ, за лорда Пемброка, умершаго въ 1607 г. или незадолго до марта 1608 г., когда былъ заключенъ ею новый бракъ, по желанію ея дѣдушки. Представляется вѣроятнымъ или по крайней мѣрѣ возможнымъ, что это событіе отмѣчаетъ полный разрывъ ея съ Шекспиромъ. Она покинула при этомъ и Лондонскій дворъ.

Шекспиръ внесъ такъ много личнаго въ свою послѣднюю драму, онъ такъ увѣренъ въ своей значительности, что эта пьеса полна интимныхъ разоблаченій болѣе, чѣмъ какая-нибудь другая.

Когда Фердинандъ появляется на сценѣ, то авторъ опять приписываетъ ему собственныя свойства. Его уже мало интересуютъ выводимыя имъ на сцену фигурки; онъ не заботится о выдержанности характеровъ. Такъ Фердинандъ говоритъ: «И эта музыка неслась ко мнѣ чрезъ волны, ихъ усмиряя ярость и мою любовь своей мелодіей чудесной». Музыка всегда производила особое дѣйствіе на героевъ Шекспира. Фердинандъ гордъ и заносчивъ. Природная гордость Шекспира находитъ теперь оправданіе въ дѣйствительныхъ его заслугахъ.

Въ IV-мъ актѣ Просперо проповѣдуетъ Фердинанду воздержаніе, высказывая глубокое сожалѣніе о собственномъ своемъ сближеніи съ женой раньше брака. Мы знаемъ, какъ Шекспиръ поплатился за это.

Потомъ приходятъ маски и Просперо обращается къ нимъ съ рѣчью: «Всѣ здѣшніе актеры, какъ я сказалъ вамъ, духи и созданы изъ воздуха, изъ тонкаго эфира, и какъ воздушный этотъ рой видѣній, всѣ облачные замки, пышные дворцы, торжественные храмы, наконецъ земной весь шаръ и все, что населяетъ его—все разлетится, какъ обманчивый миражъ, все сгинетъ, не оставивъ и слѣда. Мы изъ того жъ состава сами, какъ наши сны, и наша жизнь ничтожная вся сномъ обвита... Да, я встревоженъ; вы простите мнѣ эту слабость: старый мозгъ взволнованъ. Пусть не волнуетъ васъ мое недомоганье. Прошу, войдите въ мою келью и отдохните тамъ, а я пройдусь, чтобъ успокоить измученную душу».

Указанія на возрастъ и физическую слабость не вяжутся съ характеромъ Просперо, но выдаютъ головой самого Шекспира.

Въ V-мъ актѣ Просперо выказываетъ себя въ самомъ благородномъ свѣтѣ: онъ великодушно прощаетъ рабовъ: «Хотя обидой ихъ я уязвленъ жестоко, но я стою за благородное рѣшенье, не за гнѣвъ. Вѣдь доблесть болѣе рѣдка, чѣмъ актъ возмездія. Они раскаялись и я достигъ своей единой цѣли. Ни шагу далѣе!»

Въ «Двухъ Веронцахъ» мы видѣли, какъ Шекспиръ-Валентинъ простилъ вѣроломнаго друга, лишь только онъ раскаялся;—здѣсь та же самая черта.

Удовлетворивъ всѣ желанія, Просперо готовится отплыть въ Миланъ. Мы ждемъ какого-нибудь выраженія радости, но вотъ что онъ говоритъ: «Затѣмъ я удалюсь къ себѣ въ Миланъ, гдѣ каждой третьей мыслью будетъ гробъ». Это совершенно неожиданно и не совсѣмъ кстати. Очевидно, это лично авторскій финалъ. Закончивъ трудъ земной, Шекспиръ помышляетъ о вѣчномъ покоѣ.

Многіе изслѣдователи приписывали эпилогъ, исполненный такой грусти, другому автору, но онъ очевидно Шекспировъ. Вотъ какъ онъ прощается съ публикой: «Разсѣялись теперь мои всѣ чары: вся мощь моя лишь мнѣ принадлежитъ. Она невелика. Теперь мнѣ предстоитъ остаться съ вами иль двинуться въ Неаполь; не дайте только мнѣ, вернувъ обратно герцогство, простивъ обманщиковъ, остаться на островѣ безлюдномъ, по приговору вашему».

Что это былъ за человѣкъ? Способный создать великія произведенія, несмотря на крушеніе всей личной жизни. Въ концѣ концовъ Шекспиръ видитъ себя въ истинномъ свѣтѣ—монархомъ безъ владѣній, но мастеромъ настоящаго могучаго искусства, великимъ чародѣемъ, съ могучей фантазіей, которая, какъ подвластный духъ, можетъ производить кораблекрушенія, покорять враговъ и сочетать любовниковъ, своей единой волей. Вся эта власть проявляется не жестко, но полна человѣколюбія. Аріэль—высшее созданіе, чарующее своей духовностью, и Калибанъ полу-человѣкъ, полузвѣрь,—вотъ полюсы Шекспировскаго генія.

МУЗЫКАЛЬНЫЯ ДРАМЫ РИХАРДА ШТРАУСА.

ЕВГЕНІЯ БРАУДО.

И одинъ изъ современныхъ композиторовъ не вызываетъ у лучшихъ представителей нашего музыкально общественнаго мнѣнія такого увлеченія богатствами его творческой фантазіи, съ одной стороны, и недовѣрія къ серьезности художественныхъ намѣреній, съ другой, какъ Рихардъ Штраусъ. Мнѣ кажется, что такая неувѣренность въ оцѣнкѣ значенія его музыкальнаго творчества обусловливается, главнымъ образомъ, совершенно исключительной многогранностью этого композиторскаго таланта. Штраусъ, по существу своему, натура виртуозная. Каждое его произведеніе является лишь выраженіемъ части его «я», одного изъ аттрибутовъ его духа. И изучая творчество этого замѣчательнаго музыканта, приходится самому синтезировать изъ отдѣльныхъ чертъ ликъ художника, задача требующая знакомства съ цѣлымъ рядомъ его произведеній, еще совершенно неизвѣстныхъ русской публикѣ.

Прежде, чѣмъ перейти къ разсмотрѣнію музыкальныхъ драмъ Штрауса, мы должны, поэтому, хотя бы въ самыхъ краткихъ чертахъ, охарактеризовать его камерныя и симфоническія композиціи.

Наименѣе часто исполняемые и почти совсѣмъ незнакомые у насъ первые 20 опусовъ Штрауса (главнымъ образомъ камерные) консервативны по своему стилю и вовсе не характерны для этого смѣлаго завоевателя новыхъ областей музыкальнаго выраженія. Это сколки съ произведеній Мендельсона и Брамса, сдѣланные съ большимъ техническимъ умѣніемъ и увѣренностью прирожденнаго мастера. Мѣстами чувствуются черты будущаго «Героя», большая драматическая выразительность, полные огня подъемы. Однако, на всѣхъ нихъ печать благонамѣреннаго безличія.

Интереснѣе, самостоятельнѣе его пѣсни, хотя и онѣ далеко не лучшее, что было написано Штраусомъ. Въ очень любопытномъ письмѣ къ

«ДОХОДНОЕ МѢСТО» А. ОСТРОВСКАГО НА СЦЕНѢ АЛЕКСАНДРИНСКАГО ТЕАТРА (Д. 2).
Г. ВАРЛАМОВЪ (ЮСОВЪ), Г-ЖА ПРОХОРОВА (СТЕША), Г-ЖА ЕСИПОВИЧЪ (ЮЛИНЬКА), Г. ЛАВРЕНТЬЕВЪ (БѢЛОГУБОВЪ), Г-ЖА СТРѢЛЬСКАЯ (КУКУШКИНА), Г-ЖА ДОМАШЕВА (ПОЛИНЬКА) И Г. ХОДОТОВЪ (ЖАДОВЪ).

Фр. Гаузеггеру Штраусъ самъ разсказываетъ слѣдующее о творческихъ настроеніяхъ, изъ коихъ выкристаллизовались его звуковыя поэмы для пѣнія: «Изъ музыкальныхъ мыслей, Богъ знаетъ почему, зазвучавшихъ въ душѣ рождается, какъ только переполнится до краевъ чаша почти внезапно пѣсня, если мое вниманіе останавливаетъ какой либо текстъ, хотя отдаленно совпадающій съ моими настроеніями. Но, если въ этотъ моментъ даже не ударяется другъ о друга два подходящихъ кремня, и если сосудъ поэзіи не сможетъ вмѣстить въ себя музыкальной мысли, то все же творческая энергія, не нашедшая приложенія, понуждаетъ меня взяться за любое стихотвореніе, кажущееся мнѣ пригоднымъ для музыкальной обработки. Однако, работа, въ такихъ случаяхъ, подвигается впередъ очень медленно, ибо приходится претворять музыкальное содержаніе въ новыя чуждыя формы, чтобы дать ему возможность проявиться во внѣ; приходится изощряться въ различныхъ чисто техническихъ уловкахъ, пока, наконецъ, не создается, такимъ путемъ, художественное произведеніе, могущее выдержать мой собственный строгій судъ». Пусть подобное «изощреніе въ различныхъ чисто техническихъ уловкахъ» есть тяжкій грѣхъ противъ истаго призванія художника, но приведенный отрывокъ свидѣтельствуетъ зато о глубокомъ чутьѣ формы, присущемъ молодому мастеру. Его поэмы для пѣнія, по собственному признанію композитора, только тогда отливались въ художественно удовлетворявшія ихъ творца формы, когда стихотвореніе находило соотвѣтствующее ему идеальное, музыкальное подобіе въ его душѣ. И что душа эта «полна безконечнымъ множествомъ такихъ подобій»—привожу старинное прекрасное сравненіе Альбрехта Дюрера—доказывается его умѣніемъ находить музыкально пластическія формы для самыхъ разнородныхъ поэтическихъ мотивовъ (Демеля, Уланда, Рюккерта, Бирбаума, Дана, Ст. Георге и т. д.), даже для такихъ, которые съ трудомъ поддаются художественной разработкѣ. Интимнѣйшее сліяніе стихотворенія и музыки, деликатныя гармоніи, изысканную смѣну тональностей, еле уловимые оттѣнки краски, все, что можетъ выявить слово въ фантазіи утонченнаго импрессіониста, находимъ мы въ

лучшихъ пѣсняхъ Штрауса. Но только въ лучшихъ, ибо наряду съ пѣснями, красота которыхъ совершенно недоступна ординарныиъ душамъ, цѣлый рядъ романсовъ Штрауса отличается примитивной грубостью мелодіи и удручающимъ отсутствіемъ звукового содержанія. Таковъ его вулканическій темпераментъ, что на поверхность земли выбрасываетъ не только самоцвѣтные камни, скрытые въ нѣдрахъ, но и булыжники, грязь и расплавленную лаву.

Рихардъ Штраусъ (въ юношескіе свои годы) сочинилъ всего одну симфонію, написанную имъ по всѣмъ правиламъ искусства. Большія впечатлѣнія жизни, поѣздка въ Италію, открыли его даръ живописца въ звукахъ, и второе его симфоническое произведеніе носитъ уже названіе «Symphonische Phantasie». Въ этой оркестровой фантазіи, «Aus Italien», чисто музыкальные и поэтическіе элементы не слиты воедино и не претворены еще въ новую симфоническую форму. Штраусъ придерживается здѣсь еще старой четырехчастной схемы, и во всей композиціи замѣтно несомнѣнное преобладаніе музыкальной догматики надъ свободнымъ выраженіемъ поэтическихъ идей. Молодому художнику предстояло сдѣлать рѣшающій шагъ и только со слѣдующаго опуса—его первой симфонической поэмы, «Манфредъ»—онъ окончательно нашелъ самого себя, и нѣтъ тѣхъ сложныхъ жизненныхъ переживаній, которыя онъ не былъ бы отнынѣ въ состояніи передать въ звукахъ. За Штраусомъ въ широкихъ кругахъ любителей музыки установился эпитетъ «реалиста». Это справедливо лишь до извѣстной степени, ибо реализмъ его симфоническихъ поэмъ представляетъ собой далеко не то, что обыкновенно понимаютъ подъ этимъ терминомъ, описаніе реальной выпуклости жизни, ея внѣшняго покрова, который, по существу говоря, совершенно недоступенъ изображенію средствами искусства звука. Вся музыкальная концепція его симфоническихъ поэмъ совершенно свободна отъ гнета программности и обусловливается исключительно чисто внутреннимъ ходомъ развитія этихъ «драмъ безъ словъ», участниками коихъ являются музыкальные мотивы, которые выступаютъ передъ нами, точно существа, одаренныя свободной волей. Такая драмати-

ческая напряженность, конкретность музыкальнаго выраженія, такой реализмъ, дѣйствительно, составляютъ наиболѣе характерную особенность симфоническихъ поэмъ Штрауса.

Однако, эта интенсивность въ передачѣ душевныхъ переживаній человѣка болѣе ярко проявляется въ симфоническихъ поэмахъ Штрауса, чѣмъ въ его музыкальныхъ драмахъ. Разверните любой «Führer» къ операмъ Штрауса, вы найдете,что чуть ли не каждая внятная фраза драмы комментируется въ его музыкѣ соотвѣтствующимъ оркестральнымъ жестомъ. А между тѣмъ музыка, которая, казалось бы, слѣдуетъ за каждымъ отдѣльнымъ словомъ текста, не сливается съ нимъ органически. Она не передаетъ того главнаго, что составляетъ основную движущую силу драмы, чувство «in statu nascendi», и композиторъ извлекаетъ изъ текста лишь отдѣльныя картины, которыя смѣняются въ его музыкѣ такъ же быстро, какъ декораціи на вращающейся сценѣ. Театральное дѣйствіе служитъ для Штрауса лишь фономъ для его оркестровыхъ импрессій. И въ «Саломеѣ», а отчасти даже и въ «Электрѣ», мы наблюдаемъ, по очень мѣткому замѣчанію О. Би, одинъ изъ интереснѣйшихъ конфликтовъ современной музыки. Какъ преданный ученикъ Вагнера, Рихардъ Штраусъ исповѣдуетъ вѣру въ непогрѣшимость лейтъ-мотивной системы, но весь миражъ фантастическихъ картинъ, построенныхъ на мелкихъ мотивахъ, окутывающихъ слово, вся художественная техника Штрауса носитъ такой недраматическій, съ точки зрѣнія требованій байрейтскаго мастера, характеръ, что сценическій рельефъ въ его музыкальныхъ драмахъ совершенно отдѣляется отъ яркаго декоративнаго фона оркестра. Эта неспособность Штрауса дать органическое единеніе слова музыки и жеста, возможное лишь въ высшемъ подъемѣ чувства, когда оно пріобрѣтаетъ элементарную силу, особенно сильно обнаруживается въ «Саломеѣ». И чѣмъ больше вчитываешься въ нее, тѣмъ яснѣе чувствуешь, что вся особенность новаго музыкально-драматическаго искусства Штрауса, и вся его непрочность заключается въ умѣніи путемъ какихъ то чисто внѣшнихъ ассоціацій связывать слово съ музыкальнымъ сопровожденіемъ и, такимъ образомъ, соз-

давать иллюзію внѣшняго драматизма. Быть можетъ, еслибъ Штраусъ былъ болѣе послѣдователенъ, онъ сумѣлъ бы освободиться отъ ненужныхъ путъ чужой музыкально-драматической системы, и нашелъ бы въ себѣ смѣлость слѣдовать однимъ лишь призывамъ своихъ творческихъ настроеній. Быть можетъ, подобно французскимъ мастерамъ, онъ нашелъ бы новые пути въ будущее, еще не озаренные лучами байрейтскаго мірового свѣтила.

Пока Штраусъ только подражалъ Вагнеру, онъ былъ невыразителенъ и скученъ. Его первая музыкальная драма, «Гунтрамъ» (1894) написана по образу и подобію Вагнеровскаго «Парсифаля», и основные мотивы ея тѣсно связаны съ міромъ идей чистѣйшаго Гралева рыцарства. Однако, кое-гдѣ, наряду съ полной несамостоятельностью, въ этомъ текстѣ, сочиненномъ самимъ композиторомъ, намѣчаются черты индивидуальнаго міровоззрѣнія Рихарда Штрауса, какое то странное соединеніе идеи самоотреченія съ идеей человѣка повелителя. Таковъ же и характеръ музыки въ этомъ произведеніи. Наряду съ явными реминисценціями изъ Вагнера, встрѣчаются темы особенной діатонической Штраусовской выразительности. Извѣстный интересъ возбуждаетъ и музыкально-драматическая сторона «Гунтрама», гдѣ всѣ свѣтовыя линіи внѣшней драмы, какъ въ фокусѣ, концентрируются въ опредѣленной точкѣ, чтобы ярко изнутри освѣтить душевныя переживанія дѣйствующихъ лицъ.

Если «Гунтрамъ» поражаетъ общечеловѣчностью своей темы и серьезной лирикой идеалистически настроеннаго художника, то «Feuersnot» (1901), вторая опера Р. Штрауса, интересна, главнымъ образомъ, своими Localwitze и остротой музыкально каррикатурныхъ набросковъ. Ужъ сама личность составителя текста вызвала послѣ появленія на свѣтъ клавираусцуга немалое смущеніе у всѣхъ друзей молодого музыканта философа. Либретто «Feuersnot» написано Э. Вольцогеномъ, прославленнымъ conferencier когда то знаменитаго кабарэ. Въ новомъ Singspiel'ѣ мыслитель Штраусъ совершенно умолкаетъ. Довольно яркая эротика и сочный, почвенный юморъ очень недурно сплетенные въ живомъ, остроумномъ текстѣ, предоставляютъ на долю музыки всего лишь весьма... не скромную

Г-ЖА ДОМАШЕВА ВЪ РОЛИ ПОЛИНЬКИ И Г. ХОДОТОВЪ ВЪ РОЛИ ЖАДОВА.
«ДОХОДНОЕ МѢСТО» А. Н. ОСТРОВСКАГО.
АЛЕКСАНДРИНСКІЙ ТЕАТРЪ.

роль, досказывать все, что неудобно было бы печатать чернымъ по бѣлому либретто.

Мѣсто дѣйствія Мюнхенъ въ сказочно древнюю эпоху своего существованія. Веселая шумная толпа дѣтей обходитъ дома горожанъ, собирая вязанки хвороста на большой костеръ, зажигаемый въ день праздника солнцеворота. Особенно радостный пріемъ они встрѣчаютъ у бюргермейстера города, прекрасная дочь котораго щедро одаряетъ ихъ лакомствами. Зато въ сосѣднемъ домѣ никто сначала не отзывается и только послѣ упорнаго стука изъ мрачнаго полуразрушеннаго жилья выходитъ отшельникъ, обитающій въ немъ. Это — Кунрадъ, молодой поэтъ, проводящій дни свои въ полной замкнутости, погрузившись въ изученіе магическихъ книгъ. Ликующія пѣсни дѣтей, весеннее солнце зовутъ его къ жизни, ея радостямъ, и душу его внезапно охватываетъ желаніе отдаться всецѣло экстазу жизнеупоенности, разгорѣвшемуся въ этотъ день солнцеворота. Во искупленіе прежней эгоистической замкнутости онъ рѣшается предать весеннему огню свое мрачное жилье и, вмѣстѣ съ дѣтьми, бросается разбирать его по доскамъ. Прекрасная Димутъ съ любопытствомъ и явнымъ сочувствіемъ наблюдаетъ за нимъ . . . Кунрадъ же, ободренный ея ласковымъ взглядомъ, осмѣливается отвѣтить на первый вызовъ жизни и дерзко похищаетъ у нея поцѣлуй. Такая вольность возмущаетъ не только степенныхъ бюргеровъ, но и самую красавицу, считающую себя оскорбленной. Димутъ рѣшается отомстить молодому поэту и вотъ, вечеромъ, оставшись одна, она притворно отвѣчаетъ согласіемъ на слова любви и приглашаетъ его, коварно, подняться къ ней въ подъемной корзинѣ. Однакожъ, поднявъ корзину до середины пути, Димутъ оставляетъ висѣть злосчастнаго мечтателя между небомъ и землей, на осмѣяніе цѣлой толпы праздныхъ горожанъ, быстро ею созванныхъ. Въ страшномъ гнѣвѣ Кунрадъ призываетъ на помощь своего учителя, могущественнаго волшебника, и заклинаетъ его погасить всѣ огни въ Мюнхенѣ. Ужасъ охватываетъ бюргеровъ, когда весь городъ мгновенно погружается въ тьму. За исключеніемъ нѣсколькихъ парочекъ, которымъ такое внезапное измѣненіе вре-

мени дня могло быть только пріятнымъ, остальные горожане разражаются проклятіями по отношенію къ пришлому поэту. Послѣдній успѣваетъ по веревкѣ взобраться на крышу и, озаренный луной, начинаетъ громовую рѣчь противъ трусливыхъ ограниченныхъ мюнхенскихъ филистеровъ. Въ томъ домѣ, который онъ самъ предалъ сегодня весеннему огню, жилъ когда то старый мастеръ Рейхардтъ (очевидный намекъ на Рихарда Вагнера, подтверждаемый и музыкальными цитатами изъ «Кольца» въ оркестрѣ), чьи великія творенія должны были бы составить славу и гордость города, но злокозненные и тупоумные мюнхенцы изгнали его изъ предѣловъ своихъ владѣній. Чтобы не оставалось никакого сомнѣнія, о комъ идетъ рѣчь, либреттистъ придумалъ слѣдующую игру словъ:

Sein Wagen kam allzu gewagt euch vor,
Da triebt den *Wagner* ihr aus dem Tor.

(его дерзанія для васъ были слишкомъ смѣлы и потому вы выгнали дерзкаго изъ города).

Самъ Кунрадъ же призванъ исправить ошибку мюнхенцевъ и продолжать дѣло, начатое его учителемъ (отсюда его прозваніе «der Ebner» отъ слова ebnen — выравнивать, исправлять). Что подъ Кунрадомъ надо разумѣть самого Штрауса, явствуетъ опять таки изъ текста: «Den bösen Feind den treibt ihr nit aus, der stellt sich immer zum neuen *Strauss*», при чемъ въ оркестрѣ раздается воинственный мотивъ изъ «Гунтрама». Но осуществить завѣты великаго мастера онъ сможетъ лишь тогда, когда засвѣтится вѣчное пламя, пламя женской любви [1]), ибо мюнхенцы наказаны за то, что высмѣяли ея святость, и только Димутъ самоотверженнымъ порывомъ можетъ искупить ихъ вину. При послѣднихъ словахъ Кунрада на вышкѣ дома появляется коварная красавица и, протянувъ ему руку, уводитъ молодого повелителя огня къ себѣ. Благодушные мюнхенскіе гра-

---

[1]) Читатель, быть можетъ, вспомнитъ слѣдующія слова изъ письма (24 авг. 1851 г.) Вагнера къ Рекелю: «и только тогда мы становимся тѣмъ, чѣмъ мы должны и можемъ быть, когда въ насъ пробудилось женственное».

ждане, доказавшіе уже блистательно во времена мейстера Рейхардта, насколько они крѣпки заднимъ умомъ, переходятъ всецѣло на сторону его послѣдователя и безъ всякихъ стѣсненій высказываютъ въ очень хитро, забавно слаженномъ, ансамблѣ, свои горячія пожеланія, чтобы Димутъ отдалась влюбленному въ нее волшебнику и освободила бы городъ отъ заклятія огня. Наконецъ, слабое пламя, вспыхнувшее въ окнѣ комнаты Димутъ, краснорѣчивѣе словъ возвѣщаетъ о томъ, что долгожданное событіе наступило. Въ Мюнхенѣ вновь загораются всѣ огни и славленіемъ весны заканчивается вся пьеса.

Музыка этого «сатирическаго стихотворенія» такъ же мало выдержана, какъ и ея либретто, въ которомъ тонко задуманныя каррикатуры филистеровъ и красивые эротическіе мотивы смѣняются отталкивающими сценами. Но если преодолѣть въ себѣ антипатію къ пивному грубому юмору, преставленному цѣлымъ рядомъ баварскихъ застольныхъ пѣсенъ, и совершенно неинтереснымъ какофоніямъ, получающимся вслѣдствіе неудачныхъ сплетеній этихъ мелодій съ драматическими мотивами музыки Штрауса, то въ «Feuersnot» можно найти немало яркихъ страницъ, достойныхъ лучшихъ его симфоническихъ поэмъ. Съ послѣдними, особенно съ «Жизнью Героя», «Feuersnot» сближаютъ и рельефныя, широко раскидистыя темы, интересныя чисто Штраусовскія гармоническія находки, наконецъ, интенсивныя инструментальныя краски, какія до появленія его поэмъ были совершенно незнакомы музыкѣ. Но то, что Штраусъ одинъ изъ величайшихъ мастеровъ оркестровой колористики, стало уже общимъ мѣстомъ, и потому вниманіе наше невольно останавливается на иныхъ сторонахъ звукового содержанія музыкальной сатиры, на хорошо прочувствованныхъ мелодическихъ линіяхъ ея монологовъ (монологъ Кунрада, жалоба Димутъ «Mittsommernacht, wehevolle Wacht» и любовная сцена, озаренная пламенемъ очень искусно использованной солнцеворотной темы). Жаль только, что наряду съ такими интересными поэтическими фразами Штраусъ не стѣсняется напыщенно декламировать мелодіи, уличное происхожденіе которыхъ вызываетъ одну лишь брезгливость.

Ни «Гунтрамъ», ни «Feuersnot» не могли долгое время удержаться на оперныхъ подмосткахъ. Штраусу нужны были иные тексты, которые дали бы ему возможность развернуть все сказочное богатство красокъ своего оркестра, всю свою виртуозность въ передачѣ самыхъ необыкновенныхъ настроеній. И такой текстъ онъ нашелъ въ Уайльдовской «Саломеѣ». Трудно себѣ представить болѣе подходящій сюжетъ для музыкально-драматическаго воплощенія, чѣмъ эту трагедію англійскаго поэта. Въ мастерски сжатой и удивительно тонкой по своему ритмическому стилю трагедіи, нѣтъ ни одного немузыкальнаго тона. Симметричная разработка лейтъ-мотивовъ, звуковая пластика словъ, превосходныя драматическія напряженія, интересные красочные контрасты, все это подсказываетъ композитору съ полной опредѣленностью тонкоразвѣтвленную звуковую ткань и роскошныя инструментальныя краски.

Восточное самовластіе и христіанское смиреніе, правовѣрный фанатизмъ и умиротворяющая мягкость, чувственныя извращенія и небесныя силы, сталкиваются въ этой трагедіи на протяженіи одного акта. А на такомъ жуткомъ фонѣ — образъ пляшущей Саломеи, символъ вѣчно женственнаго, отравленный ядомъ эротической истеріи, прошедшій въ творчествѣ Уайльда черезъ всю современную демономаніакальность, въ исканіи новаго чувства. Этотъ образъ, стократно отраженный въ живописи, никѣмъ еще не разгаданный, уводящій насъ въ область безбрежныхъ замысловъ народной поэзіи, нашелъ очень интересное, но, въ общемъ, совершенно чуждое драматическимъ интуиціямъ Уайльда, воплощеніе въ музыкѣ Штрауса. По своимъ художественнымъ настроеніямъ композиторъ близко подходитъ къ поэту. То, что есть «декадентскаго» въ творчествѣ Уайльда, желаніе жить настроеніемъ только ради настроенія, неожиданныя вспышки афористической мысли, все это поглощается музыкой Штрауса, какъ лучи солнца «опаломъ, вѣчно отливающимъ пламенемъ, холоднымъ, какъ ледъ». Но творческая мысль Штрауса безсильна слѣдовать за авторомъ текста въ идеалистическихъ прозрѣніяхъ его трагической концепціи. Не думаю, чтобы для кого нибудь была убѣдительна рели-

«ДОХОДНОЕ МѢСТО» А. ОСТРОВСКАГО НА СЦЕНѢ АЛЕКСАНДРИНСКАГО ТЕАТРА (3 Д.).
Г.Г. БЕРЛЯНДТЪ И КАЗАРИНЪ (ЧИНОВНИКИ), Г. ВАРЛАМОВЪ (ЮСОВЪ), Г. ЛАВРЕНТЬЕВЪ (БѢЛОГУБОВЪ) И Г. ХОДОТОВЪ (ЖАДОВЪ).

гіозная декламація Штрауса, сплошное общее мѣсто въ стилѣ вульгаризованнаго «Парсифаля» и обсахаренныхъ Мендельсоновскихъ ораторій. Однако, нѣмецкая критика видѣла особенную, идейную, заслугу Штрауса въ томъ, что въ заключительную сцену трагедіи онъ вноситъ новый мотивъ, якобы углубляющій весь поэтическій ея замыселъ, образъ, искупленной вѣрой въ грядущаго Спасителя міра, Саломеи. Можетъ быть, это и такъ, но тогда музыка Штрауса говоритъ на совершенно иномъ языкѣ, чѣмъ драма Уайльда. Впрочемъ, намъ трудно предположить, чтобы Штраусъ, въ угоду вкусамъ сентиментальной нѣмецкой публики, допустилъ сознательно такого рода тривіальность. Это было бы равносильно отказу отъ музыкальнаго воплощенія трагедіи и разрушило бы окончательно обаятельность всего художественнаго произведенія.

Однако, все удачное и неудачное въ музыкальной драмѣ Штрауса облечено въ такія пышныя оркестровыя ткани, что, несмотря на отсутствіе какихъ либо значительныхъ музыкальныхъ мыслей и мѣстами не чуждую прямыхъ банальностей мелодику, невозможно противостоять звуковымъ чарамъ партитуры «Саломеи». Но какъ описать на словахъ эти волшебные переливы красокъ, простыхъ и смѣшанныхъ, полученныхъ отъ сопоставленія тембровъ нѣсколькихъ инструментовъ. Въ оркестрѣ больше ста человѣкъ, а между тѣмъ онъ является необыкновенно точнымъ и гибкимъ орудіемъ въ передачѣ самыхъ разнообразныхъ тоновъ въ большой скалѣ человѣческихъ страстей. Ни одинъ оттѣнокъ поэтическаго языка Уайльда не затерялся въ музыкѣ Штрауса. Мистическое обаяніе лунной ночи, составляющее основной тонъ музыкальной картины, такъ же поэтично передано, какъ образъ принцессы «блѣдной, подобно отраженію бѣлой розы въ серебряномъ зеркалѣ», блескъ ея глазъ изъ янтаря, скрытыхъ за тонкой кисеей, такъ же, какъ тяжелый жестъ Ирода съ глазами василиска. Удивительно нарисована очень простыми звуковыми средствами, жуткая темнота цистерны, въ которой заключенъ пророкъ. Вообще говоря, умѣніе Штрауса лаконичными музыкальными фразами и скудными звуковыми сочетаніями отмѣчать важные элементы сценическаго дѣйствія не сравнимо ни

съ чѣмъ въ современной музыкѣ. Какое чудо духовидящаго реализма представляетъ собой симфоническая интерлюдія и монологъ Саломеи при первомъ появленіи Іоканаана, рисующее съ помощью этихъ небольшихъ мотивовъ, чувственное изступленіе, нѣжность, ненависть, отчаяніе дочери Иродіады. И какъ превосходно контрастируетъ экстазъ пряной страсти съ свѣтло-золотымъ фономъ, когда Іоканаанъ въ отвѣтъ на ея слова говоритъ о грядущемъ Спасителѣ міра... Лирическая мелодія Саломеи (H-dur) и истомныя гармоніи, напоминающія созвучія Тристана, смѣняются затѣмъ сценой спора фарисеевъ, чѣмъ то вродѣ оркестроваго скерцо, написаннаго чрезвычайно смѣло, въ смыслѣ полифоніи (съ характернѣйшими скачками въ деревянныхъ духовыхъ, которые какъ будто стараются перекричать другъ друга на высокихъ нотахъ). Слѣдующая за ней симфоническая картина—«танецъ Саломеи», а по своему сомнительному музыкальному благородству и условному изображенію востока, въ духѣ Рубинштейновскаго оріентализма, не принадлежитъ къ лучшимъ страницамъ партитуры. Зато трагическій конфликтъ въ душѣ Ирода нарисованъ гораздо сильнѣе и глубже, чѣмъ въ текстѣ Уайльда. Фигура четвертовластника дана чрезвычайно рельефно въ музыкѣ Штрауса, и, благодаря ему, міровая поэзія обогатилась образомъ мрачнаго величія, трагической обреченности. Здѣсь, опять таки, поражаешься удивительной звуковой изобрѣтательности композитора, умѣющаго воспользоваться незначительными деталями текста, чтобы получить необходимыя драматическія свѣтотѣни. Въ моментъ самаго мрачнаго напряженія драмы, когда Саломея страстно требуетъ въ награду за свой танецъ смерти пророка, мы вдругъ явственно слышимъ въ оркестрѣ слабый звукъ, издаваемый серебрянымъ блюдомъ, на которое будетъ положена голова Іоканаана, и сказочно мерцающій прозрачный звукъ селесты какъ тонкій лучъ звѣзды, разсѣиваетъ на мгновеніе жуткую кошмарную тьму сценической дѣйствительности. Но уже со слѣдующихъ тактовъ мы до конца музыкальной драмы погружены въ безпросвѣтный ужасъ. Щемящее тремоло контрабасовъ и странные стонущіе звуки ихъ, получаемые совершенно особенной технической

уловкой, указанной еще Берліозомъ, возвѣщаютъ намъ о томъ, что палачъ исполнилъ приказаніе царя. Оркестръ опять на мгновеніе освѣщается блескомъ фанфары, характеризующей тріумфъ Саломеи. Она отдѣляетъ заключительный монологъ отъ предыдущаго. Эта послѣдняя сцена Саломеи, высшее достиженіе музыкально-драматическаго творчества Штрауса, мягко и примиряюще рисуетъ намъ образъ восточной царевны, загадочная чувственность которой сильнѣе ея самой, сильнѣе смерти. Всѣ темы Саломеи проходятъ передъ нами въ прекраснѣйшихъ полифонныхъ сплетеніяхъ, искупленныя духомъ глубокой любви и страданія. Леденящій кровь диссонансъ (Cis, G, E, Fis, Ais) въ басахъ сливается съ послѣдними словами царевны. По повелѣнію Ирода, солдаты бросаются на нее со щитами. Конвульсивно вскрикиваетъ еще разъ ея основная тема, постепенно затихая на увеличенныхъ интервалахъ.

Роскошный оркестровый колоритъ «Саломеи» есть предѣльное достиженіе музыкально-декоративной техники Штрауса. И въ смыслѣ звукозрительныхъ наслажденій «Электра», быть можетъ, менѣе интересна, чѣмъ драма о восточной царевнѣ. Но зато это новое произведеніе Штрауса производитъ несравненно болѣе сильное впечатлѣніе своими могучими звуковыми наростаніями, грандіозной пластикой выраженія, достойными отца музыкальной трагедіи Христофора Виллибальда Глюка. По сравненію съ «Саломеей», «Электра»—огромный шагъ впередъ по пути къ новому монументальному стилю въ современной музыкальной драмѣ.

Съ внѣшней стороны между обѣими трагедіями Штрауса много общаго. Сюжеты обѣихъ заимствованы изъ преданій древности, ихъ эмоціональное содержаніе—чувства, бьющія изъ первоначальной глубины человѣческой личности. Обѣ написаны въ одноактной формѣ, и отсутствіе перерывовъ, единство дѣйствія, создаютъ въ нихъ иныя музыкальныя напряженія, иное развитіе драматическихъ мотивовъ, чѣмъ въ многочастныхъ сценическихъ представленіяхъ. Въ обѣихъ свѣтовые лучи сцены, концентрируются на образѣ женщины, демонически изступленной, составляющемъ «cantus firmus» ко всему музыкальному, что происходитъ въ трагедіи. Но

всѣ эти общія обѣимъ музыкальнымъ драмамъ Штрауса черты сближаютъ ихъ лишь въ отношеніи формы. По своему музыкальному содержанію «Саломея» и «Электра» рѣзко отличаются другъ отъ друга. «Саломея»—шедевръ утонченнѣйшей колористики, многогранно преломленныхъ драматическихъ настроеній, переданныхъ детальнымъ оркестровымъ письмомъ. «Электра»—суровая, однокрасочная, точно высѣченная изъ мраморныхъ глыбъ, поражаетъ своими величественными музыкально-архитектурными соотношеніями, большими мелодическими контурами. Интересъ «Саломеи» въ чисто инструментальныхъ импрессіяхъ Штрауса, интересъ «Электры» лежитъ скорѣе въ области полигармоническихъ и полифоническихъ сочетаній, чѣмъ въ новыхъ пріемахъ оркестровки. Чрезвычайно усложненныя тональныя комбинаціи открываютъ въ ней совершенно неизвѣстныя еще возможности звукоощущеній. Музыкальные гордіевы узлы изъ нѣсколькихъ тональностей встрѣчаются чуть ли не въ каждомъ монологѣ трагедіи, и при чтеніи клавиръаусцуга они могутъ привести въ отчаяніе даже самаго свободомыслящаго музыканта. Но въ оркестрѣ Штрауса невозможное дѣлается возможнымъ, и тѣ линіи музыки, которыя въ условной передачѣ рояля кажутся между собой спутанными, въ исполненіи оркестра, въ его краскахъ, легко воспринимаются ухомъ. Все зависитъ отъ техническаго совершенства въ передачѣ составныхъ элементовъ этихъ странныхъ созвучій. Самыя непріятныя рѣзкости голосоведенія иногда проходятъ почти незамѣтно, благодаря тому, что линія получаетъ значеніе чисто колористическое. Другая особенность письма Штрауса это его стремленіе къ кратчайшей прямой между созвучіями. Аккорды, не имѣющіе, казалось бы, ничего общаго, звучатъ въ его сопоставленіяхъ настолько естественно и просто, что не вѣришь глазамъ, когда видишь ихъ напечатанными въ нотахъ.

Оркестръ «Электры» чрезвычайно сложенъ, хотя и уступаетъ нѣсколько инструментальному богатству «Саломеи». Его составъ слѣдующій: 24 скрипки первыя, вторыя, третьи, 18 альтовъ (первые, вторые, третьи), 12 віолончелей (первыя, вторыя), 8 контрабасовъ, 4 флейты, 4 гобоя (изъ нихъ одинъ гекелфонъ, нѣчто вродѣ басъ-гобоя), 8 кларнетовъ, 4 фагота,

Г-ЖА ЕСИПОВИЧЪ ВЪ РОЛИ ЮЛИНЬКИ.
«ДОХОДНОЕ МѢСТО» А. ОСТРОВСКАГО.
АЛЕКСАНДРИНСКІЙ ТЕАТРЪ.

4 валторны, 4 тубы, 6 трубъ, басовая труба, 8 литавръ, другіе различнаго рода ударные инструменты, 4 арфы, селеста. Однако, несмотря на свое большое численное содержаніе, онъ нигдѣ не стремится захватить гегемоніи въ музыкальной драмѣ. Напротивъ того, повсюду чувствуется желаніе Штрауса подчинить инструментальныя краски драматической линіи. И «Электра» знаменуетъ собой возвращеніе къ эстетическимъ теоріямъ Вагнера, къ завѣтамъ котораго эта трагедія приближается болѣе, чѣмъ «Саломея», не только въ смыслѣ оркестроваго стиля, но и въ умѣніи отождествлять характеръ дѣйствующихъ лицъ съ музыкальными мотивами, въ согласованности послѣднихъ со сценоведеніемъ трагедіи.

Угловатыми, чуждыми аполлинической сдержанности, музыкальными линіями обрисованъ образъ Электры, этой Изольды ненависти и гнѣва. Какъ въ «Тристанѣ» Вагнера нѣтъ ни одного звука, который не былъ бы проникнутъ любовной истомой, такъ въ партіи несчастной царской дочери нѣтъ ни одной ноты, которая не кричала бы о мщеніи. Вообще характеръ первобытный жестокой Эллады переданъ очень убѣдительно въ трагедіи Гофмансталя—Штрауса, и несомнѣнно, что ея тяжелая пластика, ея вакхически музыкальныя изступленія ближе подходятъ къ духу подлиннаго діонисова дѣйства, чѣмъ гармоничная скульптурность классическаго періода... Многія сцены Штраусовской «Электры» захватываютъ своимъ чистымъ трагическимъ паѳосомъ (діалогъ Клитемнестры и Электры, мистическое вступленіе Ореста, первый монологъ Электры), но зато, мѣстами музыка отталкиваетъ эффектной мейерберовщиной, пошлой мелодикой и грубымъ ритмомъ, раздражающими слухъ, хотя въ этомъ противоположеніи эффектнаго Штрауса Штраусу настоящему, смѣлому, интересному, чувствуется какой-то непонятный, серьезно обдуманный, планъ, напряженіе большой воли.

Переходъ отъ «Электры» къ веселой комедіи «Кавалеру Розы» (на текстъ Гофмансталя) не такъ ужъ неожиданъ, какъ это кажется съ перваго взгляда. Было бы излишнимъ распространяться о томъ, что композиторъ «Feuersnot» и «Eulenspiegel'я» доказалъ, что юморъ, пародія органически связаны съ его художественнымъ творчествомъ. И вполнѣ есте-

ственно поэтому, что ему захотѣлось создать, какъ онъ самъ о томъ повѣдалъ, нѣчто менѣе утомительное для слушателей и болѣе подходящее къ задачамъ современной нѣмецкой сцены, пойти тѣмъ путемъ, который привелъ Вагнера отъ абсолютнаго пессимизма «Тристана» къ радостному примиренію съ жизнью въ «Мейстерзингерахъ». Мы должны, однакожъ, признать, что если просвѣтленный юморъ Вагнера находится въ тѣсной связи съ трагической проблемой «Тристана», то переходъ отъ «Электры» къ новой комедіи не обусловленъ такой творческой необходимостью, и выборъ текста Гофмансталя сдѣланъ Штраусомъ болѣе или менѣе случайно. Ибо его юморъ носитъ совсѣмъ иной характеръ, чѣмъ тотъ, которымъ проникнуто это либретто. Нѣсколько тучный, грубоватый юморъ Штрауса гораздо болѣе подходилъ бы къ распущенной «Eulenspiegelei» или пародіи на простонародную легенду, чѣмъ къ шаловливой стилизаціи галантной разговорной рѣчи XVIII вѣка, лишенной какой-либо драматической цѣльности — таковъ текстъ Rosencavalier'a — и, по существу говоря, мало пригодный для музыкальной обработки. Впрочемъ, Штраусъ, повидимому, и не особенно серіозно отнесся къ задачѣ музыкальнаго воплощенія Гофмансталевской комедіи. Его интересовала лишь чисто артистическая проблема: нанести на одну музыкальную ленту цѣлый рядъ отдѣльныхъ комическихъ моментовъ и на экранѣ сцены, путемъ быстрой смѣны отдѣльныхъ элементовъ драмы въ оркестрѣ, создать иллюзію живой музыкальной дѣйствительности. Само собой разумѣется, что мастеръ, обладающій умѣніемъ писать полифонически, какъ немногіе, далъ въ этой комедіи образецъ того, что можно сдѣлать въ области музыкальнаго юмора съ помощью контрапунктическихъ сплетеній. Но все же тамъ, гдѣ нѣтъ новыхъ идей и новыхъ чувствъ, ему такъ же, какъ и всякому другому, пришлось прибѣгнуть къ подражанію тому, что есть подлиннаго въ лучшихъ образцахъ чужого музыкально-комедійнаго творчества. Компиляціи въ музыкѣ такъ же возможны, какъ въ области литературы или науки, и партитура «Кавалера Розы», въ которой встрѣчаются цѣлыя строки «Моцарта», «Мендельсона» и даже «Гумпердинка», не можетъ уже вызвать такого

искренняго восхищенія, какъ произведенія настоящаго Штрауса, несмотря на то, что мастеръ спаялъ эти пестрые куски въ одно цѣлое, носящее печать его яркой индивидуальности.

Небольшое вступленіе переходитъ въ ярко написанный любовный дуэтъ, скорѣе въ духѣ Рубенса, чѣмъ въ стилѣ Ланкрэ, между немолодой уже, но все еще прекрасной княгиней Верденбергъ и семнадцатилѣтнимъ графомъ Октавіаномъ, ровесникомъ Моцартовскаго Керубино. Эта утренняя идиллія, смѣняющаяся граціозной болтовней влюбленныхъ за шоколадомъ (мотивъ претворенный композиторомъ въ формально законченный менуэтъ), нарушается внезапно шумомъ за дверьми спальни, перебранкой между слугами и грубымъ мужскимъ голосомъ. Княгиня узнаетъ въ баритонѣ, настойчиво требующемъ, чтобы его допустили къ ней безъ доклада, голосъ своего кузена, барона Окса фонъ Лехернау. Единственный путь для исчезновенія Октавіана отрѣзанъ. Ему остается только одинъ исходъ, это переодѣться въ женское платье (тутъ же заботливо припасенное авторомъ) и попробовать въ такомъ условно оперномъ видѣ выбраться изъ спальни. Едва онъ успѣваетъ закончить свое переодѣваніе, какъ въ комнату, несмотря на протесты прислуги княгини, входитъ, подъ звуки самаго заурядного вѣнскаго вальса, баронъ Оксъ. Его лейтъ-вальцеръ, характеризующій этого ланеръ-юнкера, грубаго волокиту, не лишеннаго, однакожъ, умѣнія держать себя съ достоинствомъ въ обществѣ людей благорожденныхъ, не имѣетъ ничего общаго съ особенностями эпохи, въ которую переноситъ насъ текстъ Гофмансталя. Онъ также плохо вяжется съ музыкальнымъ рококо, насколько фигуры подозрительныхъ моделей, которыя видимъ на дешевыхъ картинкахъ въ стилѣ «восемнадцатаго вѣка», напоминаютъ женщинъ Ватто или Буше.

Вслѣдъ за барономъ входитъ его «livrée» и юный графъ принужденъ отойти отъ двери въ ожиданіи болѣе благопріятнаго момента, чтобы скрыться. Но баронъ Оксъ сразу обращаетъ свое благосклонное вниманіе на красивую «камеристку» и старается не выпустить ея изъ предѣловъ досягаемости. Съ умѣлостью ловкаго контрапунктиста ведетъ онъ двѣ темы

разговора: съ княгиней о предстоящей своей женитьбѣ на дочери богатаго купца Фаниналя, а съ камеристкой—о любовномъ свиданіи. Все это забавное тріо очень остроумно комментируется рядомъ темъ, маленькихъ мотивовъ, музыкальныхъ союзовъ и междометій, на фонѣ послѣдовательныхъ измѣненій лейтъ-мотива Октавіана, пока, наконецъ, княгиня, которой надоѣло грубое приставаніе барона къ ея «милому мальчику», отсылаетъ его съ порученіемъ призвать «die gewöhnliche Bagagi», которые толпятся въ прихожей, ожидая пріема.

Сцена утренняго пріема у княгини сдѣлана Штраусомъ очень искусно. Математически точно приладилъ авторъ другъ къ другу десятки колесиковъ, приводящихъ въ движеніе рядъ маленькихъ фигурокъ, и фигурки эти движутся съ чисто кукольной аккуратностью. Подобнаго рода точность въ звуковой инсценировкѣ можно достигнуть лишь виртуозной инструментовкой, умѣніемъ соразмѣрить силу звуковыхъ эффектовъ со сценической значительностью каждаго изъ многочисленныхъ персонажей. Оркестръ, дѣйствительно, звучитъ здѣсь гораздо прозрачнѣе, чѣмъ въ другихъ произведеніяхъ Штрауса, приближаясь по пріемамъ инструментовки къ партитурѣ Мейстерзингеровъ... Оживленіе, вызванное на сценѣ картиной «lever» княгини, смѣняется ея меланхолическимъ монологомъ, когда она остается одна. Вся ея фигура очень мягко обрисована композиторомъ, и та душевная тонкость, съ которой отъ беззаботныхъ воспоминаній о дняхъ молодости музыка переходитъ къ ея рѣшенію пожертвовать своимъ счастіемъ для молодого графа, раскрываетъ трагедію старѣющей женщины, не существующую въ текстѣ. И, именно, благодаря музыкѣ, мы начинаемъ понимать, какое важное значеніе имѣетъ тема самоотреченія для дальнѣйшаго хода дѣйствія; благодаря этому драматическому мотиву, комедія пріобрѣтаетъ извѣстное внутреннее единство, о которомъ нельзя и догадаться, читая либретто Гофмансталя.

Второй актъ начинается съ прелестной лирической сцены. Октавіанъ, по порученію барона Окса, или, вѣрнѣе, княгини передаетъ отъ имени жениха серебряную розу невѣстѣ. Но стоило только молодой дѣвушкѣ и

В. В. СТРѢЛЬСКАЯ ВЪ РОЛИ КУКУШКИНОЙ И Г-ЖА ПРОХОРОВА ВЪ РОЛИ СТЕШИ.
«ДОХОДНОЕ МѢСТО» А. Н. ОСТРОВСКАГО.
АЛЕКСАНДРИНСКІЙ ТЕАТРЪ.

юношѣ увидѣть другъ друга, чтобы мотивъ серебряной розы, одна изъ лучшихъ гармоническихъ находокъ Штрауса, обратился для нихъ въ тристановскій мотивъ напитка любви. Однако, это очарованіе нѣсколько холодной любовной лирики, пропитанной острѣйшими эссенціями инструментовки, быстро разбивается при звукахъ лейтъ-вальса, повсюду сопровождающаго Окса. Невѣста барона приходитъ въ ужасъ отъ его грубыхъ повадокъ, а влюбленный въ нее юноша, съ завидной легкостью мѣняющій свои сердечныя привязанности, въ ярости отъ его пошлыхъ шутокъ съ молодой дѣвушкой, вызываетъ его на поединокъ. Черезъ мгновеніе оскорбленный Оксъ вопіетъ благимъ матомъ, а молодой кавалеръ ловко отбивается отъ его лакеевъ, сбѣжавшихся, чтобы подать помощь своему господину. Молодая дѣвушка рѣшительно заявляетъ, что ни за что не выйдетъ за барона. Старикъ Факиналь въ гнѣвѣ набрасывается на нее. На сценѣ господствуетъ полнѣйшее смятеніе.

Но вскорѣ настроеніе опять мѣняется къ лучшему. Рана, полученная барономъ, оказывается совсѣмъ пустяшной и, подкрѣпившись нѣсколькими стаканами токайскаго, онъ съ удовольствіемъ принимаетъ записку съ приглашеніемъ на свиданіе отъ камеристки, за которой онъ вчера приволокнулся на пріемѣ у княгини.

Развязка комедіи происходитъ при чрезвычайно странной обстановкѣ. Мастерски сдѣланное фугато вводитъ насъ въ экстра-кабинетъ трактира весьма подозрительнаго вида, съ подземными люками, и нѣмыми свидѣтелями за окнами, нанятыми Октавіаномъ, чтобы въ рѣшительный моментъ изобличить обманутаго ловеласа. И, дѣйствительно, какъ только Оксъ переходитъ въ рѣшительную атаку на мнимую камеристку, подъ альковомъ у окна появляется чья то физіономія. Сначала Оксъ старается сообразить, въ чемъ дѣло, но когда въ комнату врывается какая то незнакомая женщина, окруженная ватагой ребятъ, и начинаетъ громко призывать въ свидѣтели Бога, что баронъ ея законный мужъ и что онъ безсовѣстно обманываетъ ее съ камеристкой, онъ совершенно теряетъ свое самообладаніе, бросается къ окну и призываетъ на помощь полицію. На его крикъ

сбѣгаются хозяинъ и прислуга трактира, музыканты, услаждавшіе слухъ барона вальсами, и, наконецъ, самъ господинъ коммисаръ, сопровождаемый двумя ночными сторожами. Въ такой обстановкѣ полицейскій офицеръ приступаетъ къ допросу барона, который показываетъ, что дѣвушка, сопровождающая его—его невѣста, дочь Фаниналя, лица почтеннаго и уважаемаго. Но къ ужасу Окса на сценѣ вдругъ появляется самъ Фаниналь, котораго вызвалъ въ трактиръ подложной запиской отъ имени Окса Октавіанъ. Фаниналь, конечно, съ негодованіемъ отказывается признать камеристку своей дочерью, несмотря на всѣ дипломатическія ухищренія барона, и, узнавъ о существованіи мнимой семьи Окса, голосящей тутъ же, отъ ужаса лишается чувствъ. Ангеломъ спасителемъ въ этой адской путаницѣ является княгиня Верденбергъ. Послѣ ея появленія камеристка, переодѣвшись за ширмой, вновь выходитъ на свѣтъ Божій въ видѣ молодого графа. Оксъ, понявъ, что вся исторія была затѣяна съ цѣлью скомпрометировать его, безропотно сдается на милость и немилость побѣдителей. Какъ ни соблазнительно приданное Софіи, ему приходится покинуть поле сраженія подъ невѣроятный шумъ и крики столпившихся въ дверяхъ кельнеровъ, музыкантовъ, хозяина гостиницы, требующихъ уплаты за услуги, кушанія, вина. Съ уходомъ барона на сценѣ остаются только Октавіанъ, княгиня и Софія. Княгиня съ мудрымъ самоотверженіемъ отдаетъ своего милаго мальчика Софіи и, какъ Гансъ Заксъ въ третьемъ актѣ Мейстерзингеровъ, соединяетъ руки любящихъ. Фаниналь благословляетъ ихъ и вся комедія кончается моцартовски нѣжнымъ дуэтомъ.

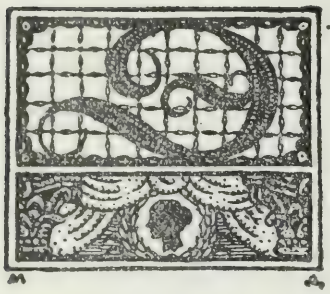
Ароматнѣйшая любовная лирика и грубыя каррикатуры, утонченнѣйшія гармоническія интимности и дубоватыя созвучія, глубоко содержательные монологи, деликатно выявляющіе чувства, скрытыя за поверхностью словъ, и тупые вальсы, расчитанные на неприхотливый обывательскій вкусъ, изъ такихъ, совершенно другъ къ другу не идущихъ элементовъ, составлена партитура Rosencavalier'a. Дѣйствительно ли въ ней свершилось передъ нами живое чудо возрожденія музыкальнаго комедійнаго стиля, какъ патетично утверждаютъ услужливые друзья Штрауса, или у компо-

зитора не было иныхъ желаній, чѣмъ создать рядъ эффектныхъ отдѣльныхъ сценъ, связанныхъ между собой настолько, насколько этого требуютъ приличія въ области современной музыкальной драматургіи? Во всякомъ случаѣ, съ точки зрѣнія такой сценической сюиты Штраусъ великолѣпно разрѣшилъ свою задачу. Отдѣльные номера «Кавалера Розы» очень красивы и въ инструментальномъ отношеніи музыкальная комедія Штрауса написана мѣстами классически хорошо. Оркестръ «Кавалера Розы» только немногимъ больше оркестра «Мейстерзингеровъ» (на одну арфу, селесту и кларнетъ), но нѣтъ ни одного оттѣнка современной звуковой краски, котораго Штраусъ не сумѣлъ бы извлечь изъ этого несложнаго аппарата.

«Кавалеръ Розы» былъ поставленъ впервые 26 января 1911 года на сценѣ дрезденской королевской оперы, подъ управленіемъ Шуха, дирижировавшаго всѣми премьерами музыкальныхъ драмъ Штрауса, кромѣ «Гунтрама». Черезъ нѣсколько мѣсяцевъ Штраусомъ была закончена музыка новой небольшой оперы «Аріадна на Наксосѣ» (интермедіи къ «Мѣщанину въ дворянствѣ» Мольера, въ обработкѣ Гофмансталя). Къ сожалѣнію, я имѣлъ возможность ознакомиться лишь съ клавираусцугомъ этого новаго произведенія Штрауса и, конечно, не могу высказать своего окончательнаго сужденія о немъ. Будемъ надѣяться, что за «Электрой» въ постановкѣ Маріинскаго театра послѣдуютъ также музыкальныя комедіи Штрауса, и тогда намъ удастся увидѣть также «Аріадну» въ не менѣе стильной и художественно-законченной инсценировкѣ.

ИСКУССТВО И ВДОХНОВЕНІЕ.

Н. ВИЛЬДЕ.



ЛЕОНОРУ Дузе какъ то просили разсказать о впечатлѣніи своего дебюта, о томъ душевномъ состояніи, которое она переживала передъ публикой.

Она отказалась отвѣтить, такъ какъ было, по ея словамъ, въ этомъ состояніи что то безотчетное, что она переживала внезапно для себя самой и что ускользало отъ точнаго анализа.

Я думаю, не только Элеонора Дузе, актриса исключительной душевной проникновенности, но и всякая, болѣе обыкновенная актриса или актеръ, не лишенные впечатлительности и таланта, должны испытывать тоже самое.

По Дидро, актеръ долженъ быть отъ начала до конца роли расчетливъ, по признанію Дузе и, конечно, большинства актеровъ, въ ихъ творчествѣ есть что то безотчетное, являющееся на сценѣ, при публикѣ, дополненіемъ къ изученному на репетиціяхъ.

Дидро не былъ актеромъ и не испытывалъ того ощущенія, которое знакомо большинству актеровъ передъ первымъ выходомъ: ничего нѣтъ въ памяти, все смѣшалось, кажется, ничего не скажешь, до того волненіе сильно, хочется и куда то убѣжать или ужъ поскорѣе выйти туда, на этотъ свѣтъ рампы, на море головъ. Передъ выходомъ на сцену въ новой роли въ существѣ актера происходитъ та внутренняя работа, которая не знакома никакому иному творчеству. Онъ стоитъ передъ этимъ выходомъ на чертѣ, отдѣляющей его реальное *я* отъ не реальнаго, воображаемаго, онъ сбрасываетъ самого себя, онъ готовится почувствовать иную, выдуманную жизнь, повѣрить въ декораціи, въ гримъ товарищей актеровъ; за этой чертой онъ соприкасается съ чѣмъ то и знакомымъ и чуждымъ, для самого себя не выясненнымъ, что, какъ будто, захватываетъ и готовится

Г ЛАВРЕНТЬЕВЪ ВЪ РОЛИ БѢЛОГУБОВА.
«ДОХОДНОЕ МѢСТО» А. Н. ОСТРОВСКАГО.
АЛЕКСАНДРИНСКІЙ ТЕАТРЪ.

за собой увести. И страшно отъ этой игры памяти, воображенія, атмосферы театральной залы, наэлектризованной любопытствомъ, ожиданіемъ и загадочно настроенной, отъ всего этого фокуса театра, который преображаетъ актера, заставляетъ удвоенно жить за себя и за кого то другого, приноситъ торжество побѣды или стыдъ пораженія.

Какъ тутъ сохранить весь расчетъ, который только и признаетъ въ творчествѣ актера Дидро?

Спросите о чувствѣ актера на репетиціи и спектаклѣ. Оно иное. Даже генеральная репетиція для него не тоже, что спектакль. Спросите знаменитыхъ актеровъ о томъ волненіи, которое они переживаютъ передъ каждой новой ролью, даже и не новой, а вообще, отвѣтственной. Чѣмъ они воспріимчивѣе, тѣмъ мнительнѣе, тѣмъ болѣе подвержены сомнѣніямъ.

Отчего они такъ суевѣрны? Отчего они крестятся передъ выходомъ, ѣздятъ служить молебны передъ новой ролью? Есть у нихъ свой святой мученикъ Трифонъ. Гдѣ жъ тутъ увѣренность въ безошибочномъ расчетѣ?

Ни въ одномъ еще искусствѣ нѣтъ этого соединенія расчета съ чѣмъ то безсознательнымъ, этой заученности чужихъ словъ съ претвореніемъ ихъ въ свои переживанія.

Нужно помнить самымъ лучшимъ образомъ свою роль и въ то же время какъ бы забыть ее, забыть, что это чужія слова, говорить ихъ не только при помощи памяти, но и оживлять воображеніемъ, давать имъ ту окраску, ту жизнь, то что-то новое для самого автора, а иногда и для самого актера, дѣлать какъ бы внезапнымъ произнесеніе этихъ чужихъ словъ, какъ бы вышедшихъ непосредственно изъ ихъ чувства.

Роль играется вѣдь далеко не сразу вполнѣ хорошо. Въ каждую роль нужно выграться, вжиться, сростись съ нею съ теченіемъ времени. Роль выучена тщательно, продумана много-много разъ, но при исполненіи ея у актера съ гибкимъ талантомъ, съ воображеніемъ, окажется не мало въ ней импровизацій. Вѣдь не каждый вечеръ одинаковъ, не одинаково настроеніе актера. Иногда оно счастливое, иногда нѣтъ. Работа воображенія,

невидимая, или кипитъ или совершается медленно, вяло, отсутствуетъ. Мы это чувствуемъ, сидя въ залѣ. Писатель можетъ десятки, сотни разъ, перечеркивать свои стихи, свою прозу. Но у актера каждая секунда или его побѣда или пораженіе. Одно слово, одинъ взглядъ, одинъ жестъ — и зала въ восторгѣ или наоборотъ. Наконецъ, и публика не одинакова. Актеръ чувствуетъ это со сцены. Сухая публика у воспріимчиваго актера можетъ отнять все настроеніе или же своимъ повышеннымъ настроеніемъ она можетъ подстегнуть его воображеніе и онъ дастъ тѣ жесты, тѣ интонаціи, ту силу чувства, которыя удивятъ самого и восхитятъ всю залу.

— Онъ сегодня особенно въ ударѣ, говорятъ въ публикѣ.

Что это значитъ: въ ударѣ?

Это счастливая импровизація въ роли, помимо расчета, помимо ея изученія. Блеснувшій внезапно свѣтъ, который тутъ, въ спектаклѣ, впервые озарилъ воображеніе актера.

Актеры, играющіе всегда одинаково, могутъ быть полезными дѣятелями сцены, но никогда никого не зажгутъ, не дадутъ радости.

А что такое талантъ?

Это то, что даетъ счастье людямъ.

Счастье почувствовать внезапное веселье или грусть, внезапныя слезы, счастье *быть тронутымъ*.

Такія импровизаціи, вспыхивающія въ роли актера уже въ присутствіи публики, нѣкотораго рода опьяненіе толпой, бываютъ счастливыми и несчастливыми. Иногда восхищенный авторъ говоритъ:

— Я не узнаю своей пьесы. Я никакъ не ожидалъ, что это можетъ производить такое впечатлѣніе.

Но есть большая разница между такой счастливой импровизаціей и грубой отсебятиной.

Андреевъ - Бурлакъ былъ очень талантливый актеръ, но и очень неряшливый, не учившій ролей, позволявшій себѣ прибавлять собственныя слова въ текстъ автора.

Въ послѣднемъ дѣйствіи «Лѣса», во время монолога Несчастливцева

«Комедіанты? нѣтъ, мы артисты» Бурлакъ—Аркашка вставлялъ, обращаясь къ Геннадію «Пренебреги». Это вызывало хохотъ залы и такой важный монологъ, выражающій сущность пьесы, былъ испорченъ.

Островскій какъ то присутствовалъ на представленіи. Послѣ Бурлакъ подходитъ и спрашиваетъ:

— Что вы мнѣ скажете, Александръ Николаевичъ, объ исполненіи Аркашки?

Островскій отвѣчаетъ:

— Прекрасно. Только чье это сочиненіе?

Щепкинъ разсказываетъ о такомъ случаѣ.

Игралъ онъ Фамусова и на одномъ представленіи, слушая послѣдній монологъ Чацкаго—Самарина, такъ вошелъ въ положеніе Фамусова, такъ *повѣрилъ,* что Чацкій сумасшедшій, что началъ сначала только улыбаться, затѣмъ посмѣиваться, наконецъ, громко хохотать и такъ искренно, заразительно, что съ нимъ вмѣстѣ начала хохотать и вся зала.

Чрезвычайно строгій къ самому себѣ, чрезвычайно требовательный въ отношеніи къ искусству, Щепкинъ, слыша эту хохочущую подъ монологъ Чацкаго зрительную залу, вдругъ понялъ, что увлекся не кстати. И онъ признается въ этомъ съ откровенностью истиннаго артиста.

Этотъ импровизированный смѣхъ испортилъ самое важное мѣсто комедіи Грибоѣдова. А комедія была дороже ему личнаго успѣха.

Характерно также его мнѣніе объ Отелло Ольриджѣ, котораго привелъ къ нему Кетчеръ.

Щепкинъ, разумѣется, наговорилъ Ольриджу всякихъ любезностей, но Кетчеръ, служившій переводчикомъ при разговорѣ двухъ артистовъ, сказалъ Щепкину:

— Ты, Михайло Семенычъ, не любезности говори, а сдѣлай свои артистическія замѣчанія.

Тогда Щепкинъ говоритъ:

Ты вотъ что ему скажи: развѣ Отелло сможетъ, такъ какъ онъ это дѣлаетъ, съ такой важной, размѣренной походкой, съ важными жестами

встрѣчать Дездемону? Онъ человѣкъ страстный, дикій. Онъ долженъ схватить ее, зацѣловать, задушить въ объятьяхъ.

Какая вѣрная, какая счастливая импровизація роли. Вѣдь у Шекспира ремарокъ нѣтъ. Ольриджъ думалъ въ этой сценѣ, видимо, только о своемъ важномъ званіи генерала, объ окружающихъ его подчиненныхъ и встрѣчалъ Дездемону *торжественно*.

Щепкинъ почувствовалъ иначе эту встрѣчу. Генералъ Отелло исчезъ въ эту минуту. Остался толко страстный, безконечно влюбленный въ молодую свою жену человѣкъ. Генералъ могъ быть смѣшнымъ своимъ несдержаннымъ порывомъ для своихъ подчиненныхъ. И это было такъ вѣрно въ жизни и созданіи Шекспира.

Актеръ не всегда согласенъ съ замысломъ автора и бываютъ случаи, что авторъ самъ блуждаетъ ощупью въ своемъ замыслѣ.

Я вспоминаю въ моемъ далекомъ дѣтствѣ постановку на Маломъ театрѣ «Блуждающихъ огней» Антропова.

Пьеса имѣла огромный успѣхъ. Играли: Ѳедотова, Никулина, Самаринъ, Шумскій.

Помню, къ намъ въ квартиру является Антроповъ въ состояніи возбужденномъ и становится передъ моимъ отцомъ, игравшимъ Холмина, на колѣни.

Отецъ, смущенный, его поднимаетъ:

— Лука Николаевичъ! что вы это дѣлаете? Какъ вамъ не стыдно?

А онъ, хмѣльной, и плачетъ и благодаритъ и не хочетъ подниматься.

Мнѣ, уже впослѣдствіи, отецъ разсказывалъ о постановкѣ «Блуждающихъ огней».

Онъ, изучивъ роль Холмина, въ корнѣ расходился съ авторомъ въ пониманіи ее.

Антроповъ, писавшій эту роль съ себя, казнилъ въ ней самого себя, видѣлъ себя чуть не злодѣемъ и требовалъ, чтобы отецъ игралъ Холмина, возбуждая его личностью отвращеніе и ненависть въ публикѣ.

А отецъ возражалъ ему:

В. А ШУХМИНА И А. И. ЮЖИНЪ ВЪ РОЛЯХЪ ЭРНЫ И ФРИДРИХА ГОФРЕЙТЕРЪ.
«ОБШИРНАЯ СТРАНА» А. ШНИЦЛЕРА.
ИМПЕРАТОРСКІЙ МОСКОВСКІЙ МАЛЫЙ ТЕАТРЪ.

— Да онъ не злодѣй и не подлецъ. Просто слабый человѣкъ. Лишній человѣкъ. Вотъ и все.

И сыгралъ такимъ Холмина, и авторъ былъ въ восторгѣ и благодарилъ актера за то, что онъ лучше его понялъ роль. Но вѣдь актеръ то имѣлъ хорошій матерьялъ, пьеса была талантлива, искренно написана. Но авторъ, горячо, искренно схватывая въ драматической формѣ куски своей жизни, въ тоже время мало вдумывался или, вѣрнѣе, односторонне вдумывался въ характеръ даже свой собственный. Подъ впечатлѣніемъ чувствъ раскаянья за свои поступки, подъ впечатлѣніемъ стыда за себя, онъ видѣлъ въ себѣ злодѣя.

Актеръ, со стороны спокойнѣе и вѣрнѣе заглянулъ въ его душу.

Федотова въ «Бѣшеныхъ деньгахъ», по разсказамъ моего же отца, игравшаго съ ней Василькова, придавала Лидіи Чебоксаровой характеръ испорченнаго большого ребенка. Это, казалось бы, не вполнѣ точно отвѣчало циническимъ рѣчамъ Лидіи. А вмѣстѣ съ тѣмъ этимъ не искажалась роль, а была, наоборотъ, тонко понята артисткой. Дѣвушка, испорченная обществомъ, привыкшая слушать циническія рѣчи, можетъ ихъ говорить, можетъ дѣлать такіе же поступки, въ сущности не вѣдая что творитъ. Ѳедотова такъ и говорила. «И тогда становилось понятнымъ, замѣчалъ мой отецъ, что Васильковъ вѣритъ въ ея исправленіе. Я самъ, на сценѣ, этому вѣрилъ».

Большія роли, большіе актеры. Актеры не только вживаются въ нихъ, но они, на разстояніи времени, еще и различно ихъ переживаютъ.

«Гамлета» вѣдь можно безконечно варьировать, но конечно нельзя такъ стирать его личность, его душевную драму, доводить до какого то пятна, какъ это дѣлалось въ ширмахъ Гордона Крэга на сценѣ Московскаго художественнаго театра.

Я помню у Росси (лучшаго Гамлета и изъ всѣхъ тѣхъ, которыхъ мнѣ приходилось видѣть) сцена съ Офеліей на разстояніи лѣтъ была различна. Была эта сцена безпощадна и только полна желчи, и помню иное ея толкованіе: Гамлетъ Росси былъ нѣженъ и безнадежно грустенъ. Онъ, какъ бы, прощался въ этой сценѣ не только съ любовью къ Офеліи, но

и съ любовью къ женщинѣ. И безпощадныя слова произносились съ тою же неизъяснимой грустью.

О Гаррикѣ разсказываютъ, что онъ измѣнилъ эту сцену послѣ того, какъ увидѣлъ, что жестокое отношеніе Гамлета къ Офеліи вызвало въ публикѣ что то близкое къ отвращенію. Уже уходя, Гаррикъ это почувствовалъ и тогда вернулся, поцѣловалъ у Офеліи руку, и съ такой нѣжностью на нее поглядѣлъ, что зала разразилась рукоплесканіями.

Видите какъ тутъ все почувствовалось и преобразилось мгновенно.

У того же Росси помню различно произносимый разсказъ Отелло въ сенатѣ. Въ болѣе молодые годы онъ давалъ въ немъ цѣлыя гаммы интонацій. Это было музыкально красиво. Отелло, какъ будто, вторично переживалъ то, чѣмъ онъ плѣнилъ въ разсказахъ Дездемону.

И артистъ въ этой передачѣ исходилъ изъ словъ Дожа, что и его дочь увлекъ бы такой разсказъ.

Но въ послѣдніе годы Росси говорилъ эту рѣчь, какъ бы ища словъ. И опять-таки шелъ отъ авторскаго замысла. У Шекспира Отелло «не краснорѣчивъ», онъ, прежде всего, солдатъ, человѣкъ дѣла, а не слова. Переживанія различныхъ лѣтъ.

Говоря объ импровизированныхъ дополненіяхъ въ роли, удачныхъ и неудачныхъ, припоминаются и смѣшныя.

Фредерикъ Лемэтръ, въ какой то драмѣ, вбѣгаетъ разъяренный, со шпагою въ рукѣ въ комнату жены искать ея любовника. Онъ страшенъ, онъ мечется, какъ левъ, зала замерла въ ужасѣ. Любовникъ не находится. Тогда Фредерика мгновенно озаряетъ новая мысль и онъ шпагой начинаетъ искать подъ кроватью.

Смѣшливой и острой парижской публикѣ, при этомъ разгуливаньи шпаги подъ кроватью, разомъ представляется одна домашняя принадлежность.

— Le vase! Le vase! Prends garde! Le vase! кричитъ театръ.

И Фредерикъ уничтоженъ.

Разумѣется, актеры дѣлятся на разсудочныхъ и непосредственныхъ.

Мы знаемъ изъ воспоминаній современниковъ, что нашъ Мочаловъ

могъ быть нестерпимо вульгарнымъ, хлопать себя по ляжкамъ на всю залу въ свои «несчастные дни», а въ счастливые—превращаться въ истиннаго Датскаго принца. Были люди, пріѣзжавшіе изъ провинціи смотрѣть московскаго актера, попадавшіе на такіе его несчастные дни, унося въ памяти о немъ самое дурное воспоминаніе. Этого не могло случиться съ Каратыгинымъ, актеромъ огромнаго искусства, расчета, выдержки.

Такой актеръ, конечно, полезнѣе для театра, но вѣдь въ памяти человѣка объ актерѣ иногда нѣсколько незабываемыхъ моментовъ даютъ болѣе яркое переживаніе, чѣмъ строгая продуманность роли. Писемскій называлъ Стрепетову—«Мочаловъ въ юбкѣ». И на самомъ дѣлѣ: старые театралы помнятъ, напр., до сихъ поръ фразу Стрепетовой въ пьесѣ Куликова «Семейные расчеты»:

— Маменька, что вы со мной сдѣлали?

Говорила эти слова женщина душевно тронутая, загубленная семейной черствостью.

И эту фразу нельзя было слушать равнодушно.

— Она совѣсть будила, говорилъ мнѣ одинъ такой театралъ. Я думаю, многимъ въ залѣ не по себѣ становилось, слушая эти слова.

Это искры геніальности, это *забвеніе написаннаго*, это претвореніе написаннаго въ живое.

Это уже не расчетъ. Случалось вамъ также встрѣчать актеровъ, о которыхъ говорили:

— Онъ глупъ, онъ пошлякъ.

И въ тоже время на сценѣ вы иногда удивлялись ихъ игрѣ, ихъ переживанію роли. Что это? Какъ объяснить?

Я вспоминаю Горева, въ которомъ были какія то Мочаловскія черты.

Трудно было, на самомъ дѣлѣ, представить себѣ въ жизни человѣка болѣе вульгарнаго. Помню, онъ имѣлъ огромный успѣхъ въ Нижнемъ. Дали въ честь его ужинъ и потомъ знакомые мнѣ нижегородцы разсказывали:

— Мы были удивлены. Неужели это Горевъ? Совѣстно становилось отъ его разговоровъ.

А нельзя забыть Калигулу въ «Равенскомъ бойцѣ» и Чеглова въ «Горькой Судьбинѣ». Вѣдь этотъ сумасшедшій, этотъ декадентъ Калигула живьемъ былъ схваченъ. Именно—кровавый декадентъ. А въ Чегловѣ цѣлая порода сказалась, цѣлое помѣщичье вырожденіе.

Инстинктъ то сильнѣе былъ и плохого развитія и плохого мышленія. Угадыванья, чувства было много.

Вотъ въ чемъ секретъ.

Я кончаю эти наброски о творчествѣ актера и мнѣ хочется спросить тѣхъ, кто (а въ наши дни въ такой массѣ) идутъ на это поприще, кто заполняетъ театральныя школы, думаютъ ли они о главномъ, что нужно для того, чтобы быть актеромъ: о способности *схватывать человѣка*. И думаютъ-ли объ этомъ ихъ профессора? Учиться читать, имѣть прекрасную дикцію, благородныя движенія, умѣть танцовать, фехтовать—это все необходимо. И, однако, при такомъ количествѣ школъ какъ понизилось искусство дикціи, какъ часто актеры глотаютъ слова, какъ часто такъ начинаютъ пьесу, что не слышно. Но, главное, о чемъ нужно думать всякому, желающему быть актеромъ—это о способности *схватывать человѣка*. Она врожденна, безъ нея нѣтъ *актера*, есть только исполняющій его должность.

Сыграть, какъ играетъ большинство любителей, т. е. примѣняясь къ тому, какъ играютъ въ Маломъ, въ Александринскомъ, въ Художественномъ не трудно. Для этого стоитъ только позвать опытнаго режиссера и самимъ добросовѣстно отнестись къ дѣлу. И отчего не заниматься такимъ хорошимъ развлеченіемъ! Но отъ посвящающаго себя нужно спрашивать иное: есть ли въ немъ способность схватывать человѣка, совершенно такъ же, какъ должна она спрашиваться съ того, кто хочетъ перомъ изображать жизнь. А если только хочется внести рубли за право учиться драматическому искусству и если только рубли спрашиваются для этого, то это игра въ пустую и для кармана ученика и для его карьеры и если не въ пустую для кармана профессора, то въ пустую для его репутаціи.

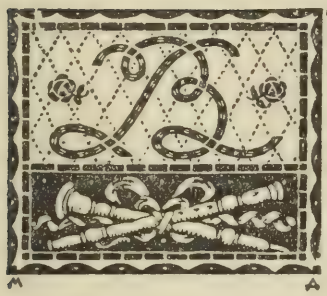
А. А. ЯБЛОЧКИНА И В. В. МАКСИМОВЪ ВЪ РОЛЯХЪ ГЕНІИ И ОТТО.
«ОБШИРНАЯ СТРАНА» А. ШНИЦЛЕРА.
ИМПЕРАТОРСКІЙ МОСКОВСКІЙ МАЛЫЙ ТЕАТРЪ.

ВПЕЧАТЛѢНІЯ СЕЗОНА.

АЛЕКСАНДРИНСКІЙ ТЕАТРЪ.

«Доходное мѣсто». Комедія въ 5-ти дѣйствіяхъ, Островскаго.

СЕРГѢЯ АУСЛЕНДЕРЪ.



Въ ряду пьесъ Островскаго комедія «Доходное мѣсто» занимаетъ нѣсколько особливое положеніе. Намъ дорогъ Островскій по той неутомимой любви къ жизни, ко всѣмъ бытовымъ мелочамъ, живымъ до сихъ поръ, которая разлита во всѣхъ его пьесахъ. Своеобразный міръ замоскворѣцкихъ и провинціальныхъ нравовъ имѣетъ для насъ значеніе не только этнографическое, но и гораздо болѣе общее. За чертами быта внѣшняго, нынѣ почти уже не существующаго, скрываются черты жизненности вѣчной. Не говоря ужъ о томъ, что для театра еще надолго останутся живыми всѣ эти коллизіи незамысловатыхъ по фабулѣ, но мастерскихъ по распредѣленію сценъ, по яркости характеровъ пьесъ.

Въ «Доходномъ мѣстѣ» Островскій отступаетъ отъ обычныхъ для себя формъ и пріемовъ. Прежде всего самая среда комедіи не типична для Островскаго. Это не міръ купечества, мѣщанства, это міръ чиновничества, и при томъ высшаго. Вышневскій—человѣкъ почти большого свѣта. Впрочемъ, въ противоположность другимъ своимъ пьесамъ, Островскій въ этой комедіи почти не касается быта. Весь интересъ, все драматическое напряженіе сосредоточено здѣсь въ столкновеніи идей и взглядовъ. Это одна изъ немногихъ пьесъ, гдѣ Островскій дѣлается почти отвлеченнымъ, схематичнымъ и тенденціознымъ. Онъ измѣняетъ здѣсь тому ясному объективизму, съ которымъ въ другихъ пьесахъ онъ съ одинаковой любовностью рисуетъ и самодурныхъ деспотовъ, и ловкихъ плутовъ, и трогательныхъ страдающихъ женъ, и полусумасшедшихъ старухъ. Всѣ они для него въ

значительной степени равны, какъ образы жизни. Не совсѣмъ такъ въ «Доходномъ мѣстѣ». Здѣсь онъ ярко раздѣлилъ обличителей и обличаемыхъ. Правда, Жадовъ не сдѣланъ ходульно-прямолинейнымъ героемъ, его личная драма слабости и малодушной измѣны своимъ взглядамъ дѣлаетъ его образъ живымъ, но главное содержаніе драмы заключено не въ личныхъ переживаніяхъ Жадова, а въ борьбѣ идей, и хотя Жадовъ побѣжденъ, но идеи его торжествуютъ и порокъ наказанъ традиціонной отдачей подъ судъ всесильнаго Вышневскаго.

Вотъ въ виду этихъ особенностей «Доходнаго мѣста», постановка его въ наше время являетъ много трудностей, такъ какъ, конечно, идеи и теоретическія положенія, теряя остроту современности, лишаютъ пьесу драматическаго паѳоса. Совершенно правильно поступилъ ставившій пьесу режиссеръ А. Л. Загаровъ, воспользовавшись тѣми крупицами быта, которыя все же въ ней имѣются. Онъ съ большой точностью и вкусомъ воспроизвелъ въ костюмахъ и декораціяхъ внѣшнюю картину быта. Кромѣ того, и исполнители постарались не столько подчеркнуть характерныя особенности каждаго образа, сколько дать стильныя, въ смыслѣ эпохи, фигуры.

Такъ, Юленька (г-жа Есиповичъ), Полина (г-жа Домашева) были не столько пустыми и безсердечными существами, принуждающими своихъ мужей къ подлости, какъ того требуетъ по всей концепціи пьесы авторъ, сколько просто стильными фигурами, типичными мѣщанскими барышнями.

Юсовъ (г. Варламовъ), Кукушкина (г-жа Стрѣльская) были не зловѣщими врагами честныхъ идей, а колоритными, яркими образами стараго чиновника и хлопотливой вдовы, стремящейся пристроить своихъ дочекъ.

Юркій Бѣлогубовъ (г. Лаврентьевъ), важный Вышневскій (г. Корвинъ-Круковской), тоскующая Анна Павловна (г-жа Стравинская)—это все портреты изъ исторической галлереи. Всѣ чувства, всѣ страсти смягчены и на первый планъ выдвинута бытовая характерность.

Труднѣе всего задача исполнителя роли Жадова (г. Ходотовъ). Пламенныя тирады Жадова противъ взятокъ, его монологи о честной тру-

довой жизни составляютъ главное зерно пьесы; и здѣсь есть большая опасность сдѣлать паѳосъ неискреннимъ и холоднымъ. Кромѣ того, необходимо было согласовать образъ Жадова нѣсколько риторическій и отвлеченный съ бытовыми тонами, въ которыхъ разыгрывалась вся комедія. Но всѣхъ этихъ опасностей удалось избѣжать Жадову новой постановки. Какая-то наивная искренность и, вмѣстѣ съ тѣмъ, благоразумная сдержанность позволяли видѣть въ Жадовѣ мечтательнаго идеалиста, столь характернаго для эпохи Островскаго.

Въ красивыхъ рамкахъ декорацій (князя Шервашидзе) была дана яркая историческая картина.

НОВЬ И СТАРЬ.

В. БОЦЯНОВСКАГО.

Современный театръ въ повѣсти Боборыкина «Туда! Туда!»—Сходство героини повѣсти съ В. Ф. Коммиссаржевской.—Гордонъ Крэгъ о русскомъ балетѣ.—Александринскій театръ въ шестидесятые годы.—Крѣпостные театры Орловской губерніи.—Юношеская драма И. С. Тургенева.—Къ исторіи стариннаго театра.

ѢТЪ быта болѣе многограннаго, тонкаго и сложнаго, чѣмъ бытъ театральный, ибо нѣтъ ничего болѣе сложнаго, чѣмъ театръ.

Тутъ и профессія и искусство. Искусство въ самомъ широкомъ его проявленіи, слагающееся изъ совокупной работы писателя, актера, художника, работы нервной, живой, неустанной... И вполнѣ, поэтому, понятно, что до сихъ поръ мы не имѣемъ еще въ литературѣ сколько нибудь удовлетворительной картины этого быта не только общей, большой, но даже частичной. Наши классики, начиная съ Пушкина, совершенно прошли мимо театра. Даже Тургеневъ, всю свою жизнь проведшій въ театральной атмосферѣ, центромъ которой была Віардо Гарсіа,—Тургеневъ, такъ много

говорившій о театрѣ въ письмахъ къ Віардо, совершенно не коснулся театральнаго быта въ своихъ литературныхъ произведеніяхъ.

Почему—вопросъ, конечно, очень сложный. Вѣроятно, потому, что бытъ этотъ съ одной стороны мало извѣстенъ не профессіоналамъ, а съ другой крайне труденъ для его изображенія.

Понятно, поэтому, съ какимъ интересомъ читатели стали разрѣзать новую повѣсть П. Д. Боборыкина въ «Вѣстникѣ Европы», представляющую собой нѣчто въ родѣ исповѣди артистки и носящую заглавіе «Туда, туда!»... За Боборыкинымъ установилась репутація писателя, улавливающаго злободневныя темы и живо зарисовывающаго современную дѣйствительность. Естественно, поэтому, что и въ новомъ его романѣ прежде всего постарались разгадать, о комъ онъ говоритъ и кого описываетъ.

Нужно сказать, что самъ авторъ значительно облегчилъ своему читателю расшифровку его загадочныхъ картинокъ и далъ такія описанія, такіе портреты, которые сразу-же бросились въ глаза. Вотъ, напримѣръ, портретъ, который вы находите на первой-же страницѣ повѣсти:

«На моемъ письменномъ столикѣ, говоритъ герой повѣсти, фотографія. Я съ ней никогда не разстаюсь.

«Дѣвочка-подростокъ съ двумя косами по плечамъ, въ короткомъ платьицѣ съ оборками, и въ высокихъ башмакахъ съ переплетомъ.

«Она смотритъ куда-то и прикоснулась ладонью лѣвой руки къ краю стола.

«Это я—по четырнадцатому году.

«Лицо—еще полудѣтское, но въ глазахъ—и тогда уже очень большихъ—что-то такое: какой-то вопросъ, какая-то затаенная дума».

Читатель, рядовой читатель, чрезвычайно любитъ разсматривать загадочныя картинки и радуется, если ихъ разгадываетъ. Въ портретѣ, приведенномъ Боборыкинымъ, сразу-же узнали Коммиссаржевскую, а на самого автора посыпался рядъ обвиненій въ томъ, что онъ написалъ чуть ли не пасквиль и далъ совершенно недопустимую принципіально «репортерскую біографію». При этомъ, впрочемъ, тѣ же обвинители признавали, что чего нибудь оскорбительнаго въ повѣсти Боборыкина нѣтъ.

В. Б. МАКСИМОВЪ ВЪ РОЛИ ОТТО.
«ОБШИРНАЯ СТРАНА» А. ШНИЦЛЕРА.
ИМПЕРАТОРСКІЙ МОСКОВСКІЙ МАЛЫЙ ТЕАТРЪ.

Да, конечно, и не могло быть. Боборыкинъ поставилъ себѣ задачей написать живую, мятущуюся, безпрерывно ищущую душу, и, повидимому, дѣйствительно, заимствовалъ нѣкоторыя краски изъ біографіи живой неудовлетворенной «чайки», Коммиссаржевской. Старый реалистъ, Боборыкинъ, для своей картины старался непремѣнно найти подходящую «натуру», добросовѣстно написалъ рядъ этюдовъ и помѣстилъ ихъ въ свою картину. Повидимому онъ старался сгладить, по возможности, въ этихъ этюдахъ все случайное, личное, но, къ сожалѣнію, многое изъ такого случайнаго все-же въ картину попало, и это, конечно, не могло не вызвать нареканій по адресу автора.

Онъ началъ свою повѣсть съ описанія атмосферы, въ которой очутилась молодая артистка, сразу-же обратившая на себя общее вниманіе своимъ талантомъ.

«Друзья у меня есть—и все мужчины,—признается артистка.— Женская дружба—вещь сомнительная. На чемъ нибудь она да и дастъ трещину.

«Обожательницъ у меня нѣсколько.

«Другія жить безъ нихъ не могутъ.

«У меня также завелись уже «амазонки», какъ ихъ называютъ въ газетахъ. Разумѣется, въ женскихъ уборныхъ увѣрены, что я ихъ сама дрессировала и держу при себѣ, кормлю, осыпаю подарками.

«Эта злобная болтовня пошла съ того дня, когда, послѣ одного большого успѣха въ новой роли, мнѣ начали дѣлать, каждый вечеръ, и въ другихъ роляхъ, то, что называется «пріемомъ», т. е. апплодировать при моемъ первомъ появленіи.

«Но мои «амазонки»—не годятся въ друзья. Онѣ всѣ—слишкомъ молоды, слишкомъ «заражены» своими увлеченіями.

«Чтобы я ни сказала, что бы я ни сдѣлала—все прекрасно! Какъ бы я ни играла, все «божественно», даже и тогда, когда я сама сознаю, что играла только на «тройку», а не на «пять съ плюсомъ».

«И въ этомъ чисто дѣвичьемъ обожаніи есть даже что-то жуткое—прямо физически жуткое.

«У нѣкоторыхъ это—настоящая влюбленность. Онѣ васъ цѣлуютъ, обнимаютъ, бросаются на колѣни, говорятъ всякія безумныя вещи.

«Подо всѣмъ этимъ есть какое то даже извращеніе».

Но эта атмосфера артистку не удовлетворяетъ. Она ищетъ новыхъ путей.

«Газетные слухи, пишетъ она, уже оповѣстили, что я ухожу, создаю свой театръ. До созданія еще далеко. Я буду только проходить черезъ окончательный искусъ.

«Тотъ театръ, о которомъ я все страстнѣе и смѣлѣе мечтаю, будетъ созданъ, когда я приду къ выводу: что я такое и какъ артистка, и въ силахъ ли я была бы что-нибудь создать внѣ моего актерскаго «я», не для собственной славы, хотя бы и всемірной, а для безплотнаго, стоящаго надо мною, возрождающаго начала?».

Артистка ѣдетъ въ турнэ. Успѣхъ ей сопутствуетъ въ Россіи и заграницей.

«Съ какими-же итогами я пріѣхала и какъ актриса и какъ будущая создательница своего театра?» — спрашиваетъ она себя и честно отвѣчаетъ: «скорѣе съ отрицательными».

«— Я совсѣмъ и не спрашивала, какъ нѣкоторыя изъ моихъ сверстницъ:

«Что я: русская Режанъ, русская Элленъ Терри, или даже русская Дузе?»—Онѣ—не я и я—не онѣ. И ни одной изъ нихъ я подражать не хочу, да и не могу, еслибъ даже и хотѣла. Онѣ—сами по себѣ, я—сама по себѣ.

«Неподражаемую (это вѣрно!) Дузе я ставлю совсѣмъ особо; она до сихъ поръ то, что французы называютъ «hors concours».

«Но развѣ она для меня безусловный идеалъ, вообще, внѣ всякаго личнаго вопроса?

«Нѣтъ! Я смѣло говорю это теперь, съ глазу на глазъ съ самой собой, а придетъ моментъ—я тоже буду говорить и вслухъ.

«Нѣтъ, это не тотъ идеалъ, который хоть и не совсѣмъ отчетливо, а все-таки выясняется въ моей головѣ и во всемъ моемъ «я». Нѣтъ! Это

было—десять и болѣе лѣтъ назадъ—откровеніе. Никто до нея—и конечно не Сара Бернаръ—не захватывалъ такъ переживаніями и страждующей и увлеченной женской души.

«Въ болѣе скромныхъ размѣрахъ и во мнѣ находятъ тоже.

«Но это—не послѣднее слово.

«Если не актриса, не лицедѣйка, то натура, характеръ, темпераментъ, словомъ, личность—слишкомъ сквозятъ.

«Она живетъ на сценѣ—да, но все-таки—она; ея тонъ, голосъ, мимика, жесты, вплоть до малѣйшихъ «тиковъ» и привычекъ.

«Это удивительное переживаніе даннаго момента; но это не перевоплощеніе, это не продуктъ того «самогипноза», о которомъ я не такъ давно говорила здѣсь.

«Надо уничтожиться, какъ личность, надо безусловно забыть, что ты живешь на свѣтѣ, что ты играешь. Но этого мало: не только забыть, что ты играешь, но и не чувствовать самое себя.

«Достижимо-ли это? Я не знаю; но для меня это было бы дѣйствительно высшимъ предѣломъ творчества, если это слово употреблять не какъ избитое клише».

Артистку въ ея исканіяхъ начинаетъ интересовать модернизмъ, съ которымъ знакомитъ ее молодой поэтъ.

«Я,—говоритъ она,—до того нигдѣ не встрѣчала его. Интересовался-ли онъ мною, какъ актрисой,—я не знала. Или я была подъ гипнозомъ разговоровъ съ моими совѣтниками, или во мнѣ заговорило что-то болѣе женское; но я ушла въ книжку этого символиста,—не въ образы, не въ потусторонній міръ, а въ то, кто же онъ-то самъ, что это за душа?

«Чѣмъ то онъ меня глубоко и совсѣмъ заново взволновалъ.

«Когда онъ—въ первый разъ—сидѣлъ у меня, я стала вдругъ такой трепетной, какой давно себя не помнила.

«Совсѣмъ, какъ въ первой юности, мнѣ хотѣлось выказать передъ нимъ всѣ свои «люмьеры»—какъ говаривала моя покойная мама.

«Съ тобой, молъ, бесѣдуетъ не просто «каботинка» или добившаяся извѣстности гастролерша и даже директриса, а женщина, способная тонко понять и такого, какъ ты».

Въ результатѣ — основаніе модернистскаго театра. Опять успѣхъ... Но... опять и прежнее безпокойное недовольство.

«Я твердо знала мой урокъ и отчеканила его, какъ первая ученица, но отчего же сегодня успѣхъ, не только какъ директорши, но и какъ главной актрисы (я вѣдь все-таки и теперь премьерша) оставилъ во мнѣ такую пустоту?

«И я была уже сама близка къ вопросу: «Да собственно, что-же такое я собою изображала?»

«И мое первое, старое «я» это почуяло и не сдавалось.

«— Не лги самой себѣ—продолжало оно свою прокурорскую рѣчь.— Не лги! Отчего же у тебя нѣтъ внутренняго чувства художническаго довольства? Отчего ты не ослѣплена внѣшнимъ успѣхомъ? Отчего? Оттого, что ты была маріонетка, а не живое существо!»

«— Маріонетка?—возмутилось мое второе «я».

«Да, маріонетка. Ты говорила, ты двигалась, ты перебирала руками, ты пускала интонаціи по командѣ того штукаря, который сидѣлъ за кулисами и дергалъ за проволоки и даже говорилъ за тебя.

«— Это—неправда! Я не продавала никому своей духовной свободы. Я не согласилась бы рабски выполнять то, чему я не сочувствую!

«—Тебѣ это только такъ кажется. Но ты въ пьесѣ была только однимъ механическимъ колесомъ... покрупнѣе другихъ. И тѣ всѣ—только гайки и штифтики! Никто не смѣетъ имѣть свою душу, свой талантъ, свое самостоятельное пониманіе лица. Всѣ вы рабы того чудовища, которое называется «Стилизація».

«И мнѣ показалось, что мое старое актерское «я» разразилось саркастическимъ смѣхомъ.

«Мнѣ стало жутко. Мною внезапно овладѣлъ страхъ—вотъ-вотъ предо мною явится живой образъ и будетъ говорить со мною, какъ на яву.

Холодный потъ выступилъ у меня на лбу и на вискахъ.

В. А. ШУХМИНА ВЪ РОЛИ ЭРНЫ.
«ОБШИРНАЯ СТРАНА» А. ШНИЦЛЕРА.
ИМПЕРАТОРСКІЙ МОСКОВСКІЙ МАЛЫЙ ТЕАТРЪ.

«— Безумцы!—воскликнуло мое старое «я». Вы хотите не только похерить живую жизнь, окружающее васъ человѣчество, то, что вы презираете, подъ ненавистнымъ вамъ словомъ «бытъ», но вы хотите убить актера! Ха, ха, ха! Но убить актера, это все равно, что убить самый театръ! И вы гробокопатели! Не жизни вы служите, а мертвечинѣ!».

«Мнѣ стало такъ жутко, что я забилась головой подъ подушку... И все-таки заснуть не смогла».

Проходитъ нѣкоторое время и артистка ясно видитъ свой крахъ.

«Мнѣ,—говоритъ она,—нечѣмъ больше жить на сценѣ. Я потеряла свое прежнее «я», а новаго не нажила. Играть затѣмъ только, чтобы доставлять удовольствіе публикѣ,—я не въ силахъ».

«Что-же остается? Превратиться въ поденщицу, въ барыньку съ талантцемъ, какой ужасъ, какой позоръ!

«... Сладко скинуть съ себя вериги, хорошо—покончить! Но какъ же жить дальше? Что *начинать?*

Боборыкинъ здѣсь ставитъ точку исканіямъ своей мятущейся чайки и склоненъ превратить ее въ обыкновенную женщину насѣдку. Бываетъ, конечно, и такой конецъ исканіямъ, но думается, не такимъ, съ которыми выступила въ жизнь его героиня.

Уже одинъ этотъ финалъ повѣсти, въ сущности, показываетъ, что врядъ-ли беллетристъ ставилъ себѣ задачу попросту вывести В. Ѳ. Комиссаржевскую, какъ это приписали его обвинители.

Правильнѣе было-бы думается, поставитъ эту повѣсть связь съ давнишней комедіей того-же автора, «Упразднители», въ которой онъ выводилъ на сцену декадентовъ, явно имъ не сочувствуя. Для Боборыкина, писателя старой школы, всѣ исканія послѣдняго времени, очевидно, представляются не только излишними, но прямо вредными и онъ ихъ казнитъ, гдѣ можетъ. Какъ въ своей комедіи онъ казнилъ декадентовъ «оргіастовъ», «соматиковъ», художниковъ и поэтовъ, такъ здѣсь онъ казнилъ исканія театральныя. Правда, автору не слѣдовало такъ ужъ опредѣленно «списывать» съ натуры свою героиню. Не нужно было увлекаться деталями, не

важными для существа дѣла и въ тоже время дающими основаніе для обвиненія его въ репортерской позитивности; но конечно, этого еще не достаточно для того, чтобы приписывать Боборыкину слишкомъ ужъ мелкія для него желаніе нарисовать шаржъ Комиссаржевской еще возможный при жизни артистки и совершенно недопустимый послѣ ея смерти.

Это просто неудачная повѣсть. Очень интересная по своей задачѣ, но къ сожалѣнію, такая, для которой у Боборыкина не оказалось достаточныхъ данныхъ и средствъ.

* * *

До сихъ поръ по адресу нашего балета приходилось выслушивать одни только восторженные гимны.

Мнѣ пришлось быть въ Лондонѣ, когда тамъ выступала Павлова. Это, дѣйствительно, былъ тріумфъ артистки. Газеты были полны статьями о ней, пестрѣли ея портретами. На улицахъ красовались плакаты съ ея изображеніемъ, огромные, прекрасно воспроизведенные, какихъ у насъ еще и не видѣли.

Англичане платили за мѣста въ театрѣ бѣшеныя деньги. Словомъ, успѣхъ былъ полный, настоящій. Русскій танцовщикъ сталъ за границей въ балетѣ что то вродѣ итальянскаго тенора въ доброе старое время. Появились даже самозванныя русскія балетныя труппы.

Но сейчасъ уже начинаются слышаться голоса нѣсколько иного рода. Въ Лондонѣ издается очень полезный для всякаго интересующагося театромъ журналъ «The Mask» [1]). Вотъ въ этомъ журналѣ выступилъ со статьей о нашемъ балетѣ извѣстный Гордонъ Крэгъ. Знаменитый англійскій режиссеръ не раздѣляетъ восторговъ толпы. Правда, онъ не касается исполнителей, артистовъ. Повидимому, ему не понравился общій характеръ балетныхъ постановокъ.

— Я, говоритъ Крэгъ, большой поклонникъ русскаго балета. Но,

---

[1]) Въ этомъ журналѣ, между прочимъ, напечатана обязательная исторія театра Маріонетокъ, переведенная уже на русскій языкъ и изданная въ «Библіотекѣ театра и искусства».

говоря, что я большой поклонникъ русскаго балета, я хочу сказать, что всѣ артисты, во главѣ съ ихъ балетмейстеромъ, приводятъ меня въ восхищеніе, вопреки нѣкоторымъ подробностямъ, которыхъ я не признаю. Прежде чѣмъ этотъ балетъ принялъ ту форму, въ которой онъ является теперь, я имѣлъ основаніе возражать противъ вторженія художника живописца въ театръ, совершенно такъ-же, какъ не могу признать украшеніе храмовъ театральными декораторами».

Это во первыхъ... А затѣмъ Крэгъ протестуетъ противъ значенія, которыя придаетъ темѣ въ театрѣ:

«... Артисты и балетмейстеръ русскаго театра очаровательные говоритъ Крэгъ. Нижинскій—настояшее чудо техники, особенно подъ руководствомъ Фокина, который самъ необычаенъ. Но разсматривать ихъ творчество какъ искусство и считать ихъ за великихъ артистовъ я отказываюсь въ надеждѣ, что со мной согласятся и нѣкоторые другіе изъ посѣтителей Ковенгарденскаго театра».

Русскій балетъ представляется Крэгу преимущественно искусствомъ тѣла.

«Совершенство—его, говоритъ Крэгъ,—чисто физическое. Оно дѣйствуетъ на наши чувства, а не черезъ ихъ посредство. Возбуждая ихъ, оно выполняетъ свою задачу, не дѣлая дальнѣйшихъ усилій. Это искусство чувственное, а не духовное и также далеко отъ архитектуры и музыки, какъ тѣло отъ души. Я же мечтаю такъ-же, какъ, вѣроятно. и многіе другіе дождаться возрожденія театральнаго искусства, столь-же духовнаго, какъ музыка или архитектура».

Таковы, въ общихъ чертахъ, замѣчанія о русскомъ балетѣ Гордона Крэга. Несомнѣнно, они вносятъ нѣкоторый диссонансъ въ общій унисонный хоръ похвалъ русскому балету, но диссонатъ, нисколько не обидный для нашихъ художниковъ. Гордону Крэгу грезится новый театръ, театръ будущаго, еще для него самого неясный и, конечно, реально неосуществленный... Съ точки зрѣнія такого театра, конечно, современный театръ долженъ быть признанъ «театромъ прошлымъ». Но, во первыхъ,

современный театръ еще не преобразованъ въ театръ будущаго, а главное, что даже сейчасъ, съ вершины своихъ мечтаній, Гордонъ Крэгъ все-же вполнѣ опредѣленно заявилъ, что во всякомъ случаѣ, «русскій балетъ представляетъ одну изъ очаровательныхъ случайностей современнаго театра»...

Такіе диссонансы не портятъ общаго унисоннаго хора, а только его уясняютъ.

* * *

Пока единственнымъ источникомъ для изображенія театральнаго быта остаются, какъ и ранѣе, записки, воспоминанія, письма, дневники.

Въ этомъ отношеніи не лишенъ интереса напечатанный въ «Библіотекѣ Театра и Искусства» дневникъ бывшаго режиссера Императорскаго Александринскаго театра и драматурга Н. И. Куликова, составленный, въ сущности, изъ его писемъ къ матери и тещѣ.

Все это, конечно, только отрывки, отдѣльные факты, которые могутъ очень пригодиться историку театра и вообще всякому, кто захотѣлъ бы представить себѣ жизнь нашего театра шестидесятыхъ годовъ.

Дневникъ этотъ содержитъ въ себѣ, между прочимъ, рядъ указаній на то, какое близкое участіе въ театрѣ принималъ Императоръ Николай I. Любопытно, напримѣръ, описаніе одного домашняго спектакля во дворцѣ утромъ.

«Разсказывалъ Максимовъ, — пишетъ Куликовъ, — какъ они вчера, пріѣхавъ въ Зимній дворецъ, введены были во внутреннія комнаты, именно на половину Государыни, гдѣ Она сидѣла за чаемъ... Вдругъ въ эту комнату являются Максимовъ съ В. Самойловой и начали новую комедію «Странная ночь». Зрителей было только: Онъ и Она; двое изъ меньшихъ Великихъ князей; двѣ дежурныя дамы; дежурный пажъ и офицеръ. Однимъ словомъ, пьеса разыгрывалась у ногъ Ея Величества. По окончаніи Государыня подошла къ артистамъ; сперва благодарила и хвалила Самойлову и спрашивала о костюмѣ, потомъ обратилась къ Сосницкому и вспомнила, какъ онъ въ молодости хорошо мазурку танцовалъ. А Государь, удостоивъ Сосницкаго пожатія руки, прибавилъ: «а я его знаю съ тѣхъ поръ, какъ онъ маленькій игралъ сына Пожарскаго!» Потомъ Ея Императорское Вели-

П. М. САДОВСКІЙ ВЪ РОЛИ ПАУЛЬ КРЕЙНДЛЬ.
«ОБШИРНАЯ СТРАНА» А. ШНИЦЛЕРА.
ИМПЕРАТОРСКІЙ МОСКОВСКІЙ МАЛЫЙ ТЕАТРЪ.

чество сказала Максимову: «а вы все такой-же худой». Сегодня публика готовила сюрпризъ сестрамъ Самойловымъ. Государь, зная это, и позволивъ читать въ честь ихъ стихи отъ публики, пріѣхалъ Самъ съ Маріей Николаевной, и въ то время, какъ послѣ первой пьесы («окно въ 2 этажѣ»), вызвали В. Самойлову и передали ей черезъ капельмейстера дипломъ съ вѣнкомъ и золотымъ браслетомъ, украшеннымъ брилліантами, въ серединѣ котораго изъ брилліантовъ же находился отлично сдѣланный ея вензель съ именемъ и фамиліей,—Государь съ Директоромъ послалъ серьги за вчерашній дворцовый спектакль. Послѣ 2-й пьесы («Бѣдовая дѣвушка») точно такой же подарокъ былъ переданъ Н. Самойловой».

Другой разъ Николай I лично измѣнилъ порядокъ спектакля въ Александринскомъ театрѣ.

«Играли новую комедію Достоевскаго «Старшая и меньшая». Государь пріѣхалъ съ наслѣдницей... Боже мой! Надо же, чтобы единственный покровитель русскаго театра былъ такъ угощенъ произведеніемъ извѣстнаго литератора!.. Государь вышелъ за кулисы и сказалъ Самойловой 2-й: «Вы очень хорошо играли, но это такая ужасная пьеса, что недостойна появляться на сценѣ!» И вообще былъ недоволенъ спектаклемъ! Приказалъ играть «Желѣзную дорогу» (перемѣнивъ порядокъ спектакля),—но тутъ ужъ при началѣ уѣхалъ!..»

Нѣсколько досадна отрывочность дневника Куликова, но въ этой отрывочности есть и своя хорошая сторона. Все это факты, записанные не по памяти, а сразу, и потому достовѣрные.

* * *

Т. А. Мартемьяновъ собралъ въ «Историческомъ Вѣстникѣ» интересный матеріалъ изъ исторіи крѣпостного театра въ Орловской губерніи, въ этомъ обширномъ «Дворянскомъ гнѣздѣ», такъ красиво описанномъ Тургеневымъ. Тутъ славились главнымъ образомъ театры извѣстнаго меломана-самодура, графа С. М. Каменскаго, матери Тургенева (у которой былъ не только собственный театръ, но также оркестръ и пѣвчіе), затѣмъ театръ А. А. Плещеева и Юрасовскихъ.

Самымъ ярымъ театраломъ, однако, былъ гр. Каменскій, даже женившійся на крѣпостной актрисѣ. Онъ принималъ живое участіе во всѣхъ мелочахъ театральной жизни и увлекался иной разъ до самозабвенія.

Интересенъ въ этомъ отношеніи слѣдующій эпизодъ:

«Въ 1827 году графъ рѣшилъ поставить въ своемъ театрѣ «Русалку», пьесу, въ свое время весьма у насъ популярную. Главнымъ персонажемъ этой пьесы является веселый слуга князя Видостана Тарабаръ, выѣзжающій, между прочимъ, на сцену на козлѣ, въ котораго обратили его великолѣпнаго коня. Изъ-за этого-то Тарабара и разыгралась вся исторія на сценѣ Каменскаго. Роль Тарабара была поручена пѣвцу Кравченко, главѣ артистической семьи, пріобрѣтенной графомъ у Офросимова.

«Для полноты реализма въ первой постановкѣ оперы Каменскій распорядился, чтобы Тарабаръ-Кравченко сдѣлалъ свое выступленіе на настоящемъ козлѣ, на подлинномъ бородатомъ Васькѣ. Но четвероногій артистъ во время спектакля испортилъ все дѣло; встрѣченный на сценѣ оглушительными апплодисментами, онъ съ перепугу сбросилъ своего всадника и ускакалъ обратно въ конюшню, не докончивши своего номера. Приключеніе это, возбудившее въ театрѣ гомерическій хохотъ, ошеломляюще подѣйствовало на графа, который изъ-за этихъ непріятностей собирался было даже снять «Русалку» со сцены. Но тутъ на выручку ему неожиданно подоспѣла изобрѣтательность нѣмца, капитана гусара; гусаръ этотъ посовѣтовалъ пустить на сцену, вмѣсто настоящаго, механическаго козла, какъ это дѣлалось съ «Русалкою» даже въ столичныхъ театрахъ, и услужливо взялся изготовить манекенъ изъ остатковъ неудачнаго четвероногаго артиста, казненнаго по распоряженію графа за свое непристойное поведеніе на сценѣ.

«Нѣмецкій совѣтъ очень понравился графу.

«Манекенъ вскорѣ былъ готовъ и назначили новую репетицію.

«Опять тотъ же Кравченко долженъ былъ исполнять роль веселаго Тарабара, княжескаго конюшаго, и явиться верхомъ на козлѣ.

«Но репетиціи неожиданно - негаданно суждено было окончиться

грандіознымъ шутовствомъ, повредившимъ пьесѣ еще болѣе, чѣмъ прежнее неудавшееся представленіе съ подлиннымъ козломъ.

«Довольный нѣмецкой выдумкой, графъ собирался ѣхать просить барона Будберга, начальника изобрѣтательнаго капитана, о награжденіи его.

«Облачась въ полный парадъ, онъ отправился уже въ путь; но, проѣзжая мимо театра, гдѣ въ это время шла репетиція «Русалки», не удержался, завернулъ туда, какъ былъ, въ своемъ новомъ фракѣ, со всѣми орденами.

«Тамъ какъ разъ тогда репетировали трудный номеръ съ участіемъ механическаго козла. Но когда двинулась машина и козелъ-чучело пошелъ быстро перебирать ногами, злополучный Тарабаръ-Кравченко, ухватившись за загривокъ, сидѣлъ ни живъ, ни мертвъ на своемъ высокомъ сѣдалищѣ, производя очень жалкое впечатлѣніе. Его сіятельство, замѣтивъ эту карикатурную позу Тарабара, не на шутку разгнѣвался и обратился къ Дейбелю, своему балетмейстеру и бывшему берейтору, съ просьбою показать «уроду Кравченко» образецъ верховой ѣзды на манекенѣ.

«Дейбель тотчасъ же согласился и быстро взгромоздился на козла.

«Загремѣла музыка, и козелъ опять задрыгалъ ногами. Но вдругъ — бацъ! Нѣмецъ полетѣлъ съ своего волшебнаго коня.

«Неудача эта еще болѣе разсердила графа, и онъ рѣшилъ, наконецъ, собственною персоною показать Кравченко примѣръ настоящей кавалерійской ѣзды.

«При помощи двухъ-трехъ актеровъ его сіятельство во всемъ парадѣ: въ круглой шляпѣ, во фракѣ и во всѣхъ регаліяхъ усѣлся на козла; принявъ поводья и помахивая своею палкою-камышевкою, онъ величественно проѣхался по всей сценѣ до самыхъ кулисъ. Совершивъ столь необыкновенное путешествіе, графъ торжественно сошелъ на полъ и строго настрого приказалъ Кравченко-Тарабару непремѣнно ѣздить такъ, какъ только что проѣхалъ его сіятельство самолично».

Этотъ эпизодъ былъ увѣковѣченъ любителемъ-каррикатуристомъ, но, къ сожалѣнію, каррикатура эта была уничтожена.

О характерѣ крѣпостныхъ спектаклей того времени можно судить хотя бы по слѣдующей театральной афишѣ того времени:

АФИША.

Сево 18 11-го мая 28 году

въ Сурьянинѣ Болховскаго уѣзду.

Сево числа

опосля обеду по особливому сказу

крѣпостными людьми прапорщика Алексѣя Денисовича, совместно съ крепосными брата его Маера Петра Денисовича при участіи духовнаго хора Александры Денисовны Юрасовскихъ на домовомъ театрѣ Сурьянинскомъ

Представлено будетъ:

«Разбойники средиземнаго моря»

или

«Благодѣтельный алжирецъ»

большой пантомимной балетъ въ 3 дѣйствіяхъ, соч. Г. Глушковскаго, съ сраженіями, маршами и великолепнымъ спектаклемъ.

Сія піэса имѣетъ роли наполненныя отменною пріятностью и полнымъ удовольствіемъ почему на санктъ-петербургскихъ и московскихъ театрахъ часто играна и завсегда благосклонно публикою принимаема была. Особливо хороши декораціи: наружная часть замка Бей, пожаръ и сраженія. Музыка г. Шольца, въ коей Васильевъ, бывшей крепосной человѣкъ графа Каменскаго играть будетъ на скрипке соло соч. Шольца; танцовать будутъ (вершить прышки, именуемыя антраша) въ балете: Антоновъ Васька, Хромина Васютка и Зюрина Донька втроемъ (pas de trois); Картавая Аниска—соло; Антоновъ Васька, Родинъ Филька, Зюринъ Захарха и Деминъ Ванька вчетверомъ (pas de quatre); Зюринъ Захарка, Петровъ Сидорка, Хроминъ Карпушка втроемъ (pas de trois); Хрюмина Васютка и Зюрина Донька вдвоемъ (pas de deux).

за симъ дано будетъ:

«Ярманка въ Бердичеве»

или

«Завербованой житъ».

М. В. КОСАРЕВА И В. Н. ПАШЕННАЯ ВЪ РОЛЯХЪ ЦЕЛІИ И РОЗАЛИНДЫ.
«КАКЪ ВАМЪ БУДЕТЪ УГОДНО» В. ШЕКСПИРА.
ИМПЕРАТОРСКІЙ МОСКОВСКІЙ МАЛЫЙ ТЕАТРЪ.

Препотешной разнознохарактерной, комической пантомимной дивертисманъ, съ принадлежащими къ оному разными танцами, аріями, мазуркою, русскими, тирольскими, камаринскими, литовскими, казацкими и жидовскими плясками,

за симъ

крепосной Петра Денисовича Юрасовскаго Тришка Барковъ на глазахъ у всехъ проделаетъ следующія удивительныя штуки:

Въ дутку уткой закричитъ, въ туже дутку какъ на музыке играть будетъ, бросивъ дутку, пустымъ ртомъ соловьемъ засвищетъ, заиграетъ бытто на свирели, забрешетъ по собачьи, кошкой замяучитъ, медведемъ зареветъ, коровой и телкомъ замычитъ, курицей закудахчетъ, петухомъ запоетъ и заквохчетъ, какъ ребенокъ заплачетъ, какъ подшибленная собака завизжитъ, голоднымъ волкомъ завоетъ, словно голубь заворкуетъ, и совою кричать приметца. Две дутки въ ротъ положетъ и на нихъ сразу играть будетъ, тарелкою на палкѣ, а сею последнею уставя на свой носъ— крутить будетъ, изъ зубовъ шляпу верхъ подкинетъ и сразу ее безъ рукъ на голову наденетъ, палкой артикулы делать будетъ бытто мажоръ, палку на палке концомъ держать будетъ и прочее сему подобное проделаетъ. Въ заключеніе горящую паклю голымъ ртомъ есть приметца и при семъ ужасномъ фокусе не только рта не испортитъ, въ чемъ любопытный опосля убедитца легко можетъ, но и грустнаго вида не выкажетъ.

За симъ разскажетъ нѣсколько прекуріозныхъ разсказовъ изъ разныхъ сочиненій, наполненныхъ отменными выдершками,

а въ заключеніе всево:

духовный хоръ крепосныхъ людей Александры Денисовны Юрасовской исполнитъ нѣсколько партикулярныхъ пѣсенъ и припевовъ!»

Это не афиша, а цѣлая картина! Старый помѣщичій бытъ такъ и сквозитъ изъ каждой ея строки!

Эта театральная атмосфера, царившая въ дворянскихъ гнѣздахъ Орловской губерніи, объясняетъ между прочимъ одну подробность въ біографіи Тургенева.

На первыхъ порахъ своей литературной дѣятельности онъ усиленно тяготѣлъ къ театру. Въ послѣдней книгѣ журнала «Голосъ минувшаго» (августъ) напечатана его юношеская драматическая поэма «Стено», о которой онъ самъ впослѣдствіи отзывался, какъ объ опытѣ весьма неудовлетворительномъ. Въ очень обстоятельной статьѣ, сопровождающей эту пьесу, г. Гершензонъ даетъ рядъ сопоставленій, которые свидѣтельствуютъ о большомъ вліяніи на Тургенева «Манфреда» Байрона. Какъ ни мало оригинальна эта поэма и сколь ни малы ея литературныя достоинства, однако, она все же интересна по заключающимся въ ней автобіографическимъ элементамъ. Въ сущности, здѣсь уже можно указать въ зародышѣ и Рудина, и Санина, и Асю...

И г. Гершензонъ хорошо сдѣлалъ, что извлекъ эту поэму изъ подъ спуда, гдѣ она хранилась до сего времени.

* * *

Что такое были старинныя «декламаціи», процвѣтавшія въ школахъ отцовъ іезуитовъ?

В. И. Рѣзаковъ, работавшій въ библіотекѣ Оссолинскихъ, во Львовѣ, нашелъ здѣсь рукопись, конца XVII вѣка, «Poetyka szkolna». Рукопись эта, подробно имъ изложенная въ только что вышедшей книгѣ (т. XVIII, кн. I) «Извѣстій русск. яз. и словесности Импер. Академіи Наукъ», содержитъ въ себѣ рядъ указаній, какъ въ старыхъ школахъ того времени изготовлялись драматурги. Рукопись эта ничто иное какъ драматическая рецептура того времени.

«... По формѣ, поучаетъ составитель этой инструкціи, декламація походитъ на часть трагедіи или комедіи, на одинъ актъ ихъ; выступающіе исполнители образуютъ отдѣльныя явленія, сцены; сцены слѣдуетъ ставить въ естественную связь одну съ другою, и рядъ ихъ аканчивать неожиданною развязкою; однако, сценическаго, театральнаго характера нельзя допускать ни относительно выступающихъ съ рецитаціями лицъ, ни относительно обстановки; недопустимо выведеніе аллегорическихъ фигуръ (добродѣтелей, царствъ и т. д.) съ ихъ костюмировкой

А. В. ВАСЕНИНЪ ВЪ РОЛИ ШУТА.
«КАКЪ ВАМЪ БУДЕТЪ УГОДНО» В. ШЕКСПИРА.
ИМПЕРАТОРСКІЙ МОСКОБСКІЙ МАЛЫЙ ТЕАТРЪ.

и атрибутами; недопустимо употребленіе оружія для изображенія, напр., поединковъ и т. п.; не должны быть выводимы лица грубыя или нескромныя, съ наружностью непріятною для почтенныхъ людей. Декламація допускаетъ только выразительное произношеніе и нѣкоторыя тѣлодвиженія; нравятся декламаціи, если исполнители среди рецитацій производятъ какія-либо дѣйствія,—дѣйствія эти должны быть пристойны, пріятны, величавы, болѣе строгіе учителя не допускаютъ ѣды, пляски, музыки ни вокальной, ни инструментальной, — но главное, на чемъ преподаватель долженъ сосредоточить свое вниманіе, это выразительность произношенія: недостаточно, чтобы ученики знали рецитируемое наизусть, — ихъ должны научить произносить безъ запинокъ, не распѣвая, отчетливо раздѣляя періоды и части ихъ, сопровождая рѣчь жестами, понижая и повышая голосъ соотвѣтственно содержанію рецитируемаго и смыслу словъ, воспроизводя извѣстное настроеніе».

Таковы были элементы, изъ которыхъ складывалась старинная драма.

ЮБИЛЕИ.

(1912—1913).

А. А. АРХАНГЕЛЬСКІЙ.

28 января 1913 г. чествовалось 30-лѣтіе артистической дѣятельности А. А. Архангельскаго, скромно начавшаго свою карьеру въ качествѣ регента одного изъ церковныхъ хоровъ, а нынѣ стоящаго во главѣ выдающейся хоровой массы, съ огромнымъ успѣхомъ выступающей въ концертахъ съ не только духовной, но и свѣтской музыкальной программой. Хоръ Архангельскаго дисциплинированъ изумительно и нюансы его передачи поражаютъ своей артистичностью. А. А. Архангельскій извѣстенъ и какъ авторъ выдающихся богослужебныхъ и молитвенныхъ пѣснопѣній, многія изъ которыхъ вошли въ обиходъ церковныхъ службъ.

Е. И. ЗБРУЕВА.

Въ 1913 г. исполняется 20-тилѣтіе артистической дѣятельности Е. И. Збруевой, выдающейся пѣвицы-контральто Маріинской оперной сцены, имѣющей званіе заслуженной артистки. На будущую весну Е. И. приглашена пѣть въ Америку. Въ настоящее время артистка является лучшей исполнительницей партій Вани и Ратмира въ операхъ Глинки.

Е. К. ЛЕШКОВСКАЯ.

1 января 1913 г. отпраздновано 25-тилѣтіе сценической дѣятельности артистки Императорскаго Московскаго Малаго театра, Е. К. Лешковской, блестящее дарованіе которой находится еще въ полномъ расцвѣтѣ. Она— одна изъ лучшихъ русскихъ комедійныхъ артистокъ, и такія ея созданья, какъ Глафира въ «Волкахъ и овцахъ», Мамаева въ «На всякаго мудреца», Альма въ «Чести», Катарина въ «Усмиреніи строптивой» останутся навсегда яркими образцами искусства сценическаго перевоплощенія. Чарующая женственность, простота, изящество, чувство мѣры, юморъ всегда отличаютъ

игру Е. К. Ея настоящая сфера—амплуа grande-coquette и характерныя роли; область комизма болѣе близка ея артистическому «я», чѣмъ область драмы, хотя и драматическія положенія артистка передаетъ искренно и правдиво. Ея простота уживается съ виртуозностью отдѣлки ролей и обольстительною изысканностью и разнообразіемъ интонацій; ея кокетство всегда граціозно, полно милой непринужденной жизненности.

Э. Ф. НАПРАВНИКЪ.

24 мая 1913 г. минуло 50-тилѣтіе музыкальной дѣятельности Главнаго капельмейстера оркестра Императорскаго Маріинскаго театра Э. Ф. Направника, приглашеннаго на казенную сцену въ 1863 году на должность органиста и помощника дирижера. Въ 1869 г., послѣ ухода К. Н. Лядова, онъ всталъ во главѣ оркестра и занимаетъ это мѣсто до сихъ поръ.

Та громкая слава, которой пользуется нашъ оперный оркестръ, свидѣтельствуетъ о выдающемся дарованіи Э. Ф., какъ его руководителя; еще 13-лѣтнимъ мальчикомъ онъ прекрасно игралъ на органѣ въ церкви своего родного города Бейшта въ Богеміи (Э. Ф., родившійся 12 августа 1839 г., сынъ школьнаго учителя).

Э. Ф. извѣстенъ и какъ композиторъ. Большой популярностью пользуется его опера «Дубровскій»; обладаютъ крупными музыкальными достоинствами и оперы его «Гарольдъ», «Нижегородцы» и «Франческа да Римини». Изъ симфоническихъ произведеній выдаются: «Торжественная увертюра», «Тамара», муз. къ драм. поэмѣ гр. А. К. Толстого «Донъ-Жуанъ» и др.; Э. Ф. написано много характерныхъ фортепіанныхъ пьесъ, романсовъ и т. д.

Э. Ф. по рожденію—чехъ, искренно полюбилъ русскую музыку, плѣнившись богатствомъ мелодіи и гармоніи въ твореніяхъ русскихъ композиторовъ, и всегда способствовалъ расширенію русскаго репертуара образцовой оперной сцены. Его стараніями создался дивный хоръ Маріинскаго театра. Фанатическій поклонникъ Глинки, Э. Ф. довелъ исполненіе его оперъ до

возможнаго совершенства въ области оркестра и хора, для которыхъ онъ выхлопоталъ усиленіе окладовъ, въ цѣляхъ возможности привлеченія лучшихъ силъ.

Съ 1869 г. по 1881 г. Э. Ф. управлялъ симфоническими собраніями Императорскаго Русскаго Музыкальнаго Общества, а также концертами при Высочайшемъ Дворѣ и цѣлымъ рядомъ благотворительныхъ концертовъ. Одно время Направникъ былъ предсѣдателемъ дирекціи петербургскаго отдѣленія Императорскаго Русскаго Музыкальнаго Общества; теперь онъ состоитъ членомъ главной дирекціи того же общества и почетнымъ его членомъ.

П. М. НЕВѢЖИНЪ.

27 іюня 1913 г. исполнилось 35-лѣтіе литературной дѣятельности маститаго драматурга, впервые выступившаго, въ сотрудничествѣ съ А. Н. Островскимъ (пьеса «Блажь»), а затѣмъ давшаго сценѣ пьесу «Вторая молодость», которая имѣла выдающійся успѣхъ въ столичныхъ Императорскихъ, частныхъ и провинціальныхъ театрахъ: пьеса эта написана ярко, сценично, даетъ рядъ благодарнѣйшихъ для артистовъ ролей и будитъ чувство доброе — состраданіе къ несчастному убійцѣ, мстившему за мать и за семью.

Въ исполненіи Стрепетовой и Ѳедотовой пьеса производила потрясающее впечатлѣніе. Изъ другихъ произведеній П. М. драма «Друзья дѣтства» и «На зыбкой почвѣ» имѣли также хорошій успѣхъ на казенной сценѣ. П. М. написано много и беллетристическихъ произведеній, въ которыхъ проявлены большія наблюдательность и чуткость.

А. Е. ОСОКИНЪ.

Ветеранъ труппы Александринскаго театра, А. Е. Осокинъ, служитъ на казенной сценѣ 35 лѣтъ, а въ концѣ 1913 г. исполняется 50 лѣтъ его сценической дѣятельности, начавшейся въ провинціи. Онъ играетъ пожилыя

характерныя роли и въ нѣкоторыхъ изъ нихъ даетъ образы необыкновенно жизненные.

О. О. ПРЕОБРАЖЕНСКАЯ.

1 іюня исполнилось 25-лѣтіе нашей обаятельной, талантливой примабалерины О. О. Преображенской, окончившей срокъ казенной службы еще 5 лѣтъ тому назадъ, въ полномъ блескѣ своихъ артистическихъ силъ и еще въ цвѣтущемъ возрастѣ. И до сихъ поръ О. О.—желанная гастролерша въ балетной труппѣ Маріинскаго театра.

Ея талантъ, грація, пластичность, воздушность, въ гармоніи съ виртуозной техникой, и не поддающійся времени молодой задоръ обезпечиваютъ артисткѣ постоянный успѣхъ въ цѣломъ рядѣ балетовъ.

В. А. РЫШКОВЪ.

17 октября исполнилось 25-лѣтіе литературной дѣятельности популярнаго беллетриста и драматурга В. А. Рышкова. Однимъ изъ первыхъ его произведеній были очерки «На больничныхъ койкахъ», сразу выдвинувшіе молодого тогда писателя. Въ нихъ чувствуется жизненность фабулы, наблюдательность и умѣніе автора глубоко заглянуть въ человѣческую душу, передать ея страданія.

Драма четырехъ людей, больныхъ волчанкой, гангреной, экземой и сикозисомъ, ихъ переживанія, проходятъ въ яркихъ, тяжелыхъ картинахъ. Особенно сильно волнуетъ исторія болѣзней и умираніе заживо двухъ безнадежныхъ больныхъ, причемъ первый, простой русскій крестьянинъ, примиряется съ своимъ жизненнымъ кошмаромъ, съ болѣзнью, выбрасывающей его за бортъ человѣческаго существованія, а второй—талантливый молодой музыкантъ, мучительно хватается за соломинку надежды и, негодуя на несправедливость судьбы, скорбно спрашиваетъ: за что?..

Но особенный успѣхъ выпалъ на долю В. А. Рышкова, когда онъ сталъ писать для театра. «Первая ласточка» (драма интеллигентнаго

крестьянина, чуждаго, непонятаго въ родной деревнѣ), «День денщика Душкина» (полная живого юмора бытовая картинка), а затѣмъ пьесы «Обыватели», «Казенная квартира», «Склепъ», «Прохожіе», «Распутица», «Змѣйка», въ которыхъ драматургъ отражаетъ родную обывательщину въ ея комедіяхъ и драмахъ, причемъ всегда остается вѣренъ реально-художественнымъ завѣтамъ корифеевъ нашей литературы, нравятся публикѣ и не сходятъ съ репертуара Имераторскихъ и частныхъ сценъ. Всѣ произведенія драматурга проникнуты всегда гуманными чувствами, отражаютъ смѣшное, жалкое и уродливое въ нашей жизни.

А. С. ТАНѢЕВЪ.

4 мая исполнилось 25-лѣтіе композиторской дѣятельности просвѣщеннаго музыканта А. С. Танѣева, ученика по теоріи композиціи Н. А. Римскаго-Корсакова. Помимо симфонической музыки и романсовъ, А. С. написаны оперы «Месть Амура» и «Метель». Всегда изящные, написанные на слова крупныхъ поэтовъ, многочисленные романсы А. С. Танѣева, какъ и вообще вся его музыка, очень содержательны и оригинальны.

А. А. ЯБЛОЧКИНА.

1 сентября 1913 г. исполнилось 25-лѣтіе службы на сценѣ Императорскаго Московскаго Малаго театра артиски А. А. Яблочкиной, дочери извѣстнаго артиста и режиссера казенной сцены и затѣмъ театра г. Корша. Мать ея также играла на Императорской сценѣ. Юбилярша завоевала себѣ крупное имя въ качествѣ даровитой комедійной артистки и часто гастролировала въ провинціи.

НЕКРОЛОГИ.

(1912—1913).

РИХАРДЪ ВАГНЕРЪ.

9 мая минуло 100 лѣтъ со дня рожденія Р. Вагнера, крупнаго реформатора въ области опернаго творчества. Байрейтъ Вагнера, съ его театромъ-храмомъ, явился цѣлой новой эрой не только въ области музыки, но и въ области живописи, архитектуры, скульптуры, поэзіи, археологіи въ ихъ приложеніи къ театру. Каждое лѣто въ Байрейтъ съѣзжаются цѣнители, знатоки и любители искусства и прекраснаго для художественнаго наслажденія вагнеровскими спектаклями—«Музыкальными драмами».

Вагнеръ—вдохновенный пропагандистъ возрожденія человѣчества посредствомъ музыки; его мечта—создать изъ толпы художественно-образованную аудиторію. Вагнеръ—натура титаническая. Онъ въ своемъ «Зигфридѣ» воспѣваетъ борьбу, пишетъ объ этомъ въ своихъ «Байрейтскихъ листкахъ»; въ своемъ «Парсифалѣ» Вагнеръ—философъ, богословъ, въ «Тангейзерѣ» и «Лоэнгринѣ»—поэтъ-мечтатель, въ «Кольцѣ Нибелунговъ»—музыкальный новаторъ, создатель «музыкальной драмы» на почвѣ національныхъ миѳовъ и легендъ. Недаромъ столь многообразное и сверкающее талантомъ творчество Вагнера отразилось во всей европейской музыкѣ, недаромъ его вліянію подпадали, иногда невольно, даже его противники. Жизнь Вагнера—бурная, пестрая, полная контрастовъ, паденій, почти преступности и духовнаго величія, кипучей дѣятельности, страстной озлобленной борьбы и олимпійскаго квіетизма.

М. М. ВАРАВВИНЪ.

Артистъ Императорскаго Московскаго Малаго театра, М. М. Варавввинъ, скончавшійся 7 января 1913 г., уже 4 года сошелъ со сцены, разбитый параличомъ. Свою артистическую карьеру онъ началъ въ 1878 г. въ Москвѣ, уже въ зрѣлыхъ лѣтахъ (родился въ 1860 г.), служилъ въ Казани,

Кіевѣ, Харьковѣ, Ростовѣ на Дону, Иркутскѣ, игралъ въ театрѣ Горевой въ Москвѣ, режиссировалъ въ труппѣ Сальвини во время его русскихъ гастролей въ 1898 г. Игралъ роли бытовыхъ любовниковъ, резонеровъ и характерныя. Въ 1895 г. принятъ былъ на казенную службу, замѣтнаго положенія въ труппѣ Малаго театра не занялъ, придя въ ея ряды уже усталымъ отъ скитаній по провинціи.

А. Г. ВАСИЛЬЕВА.

10 августа 1913 г. скончалась въ Монтрё (Швейцарія) только три года назадъ вышедшая на пенсію, послѣ 20-лѣтней службы, артистка балетной труппы Маріинскаго театра А. Г. Васильева, еще въ полномъ расцвѣтѣ жизни (покойной едва минуло сорокъ лѣтъ). Она была, несомнѣнно талантлива и обратила на себя вниманіе въ русскихъ спектакляхъ антрепризы г. Дягилева за границей (Парижъ, Берлинъ, Монте-Карло). На Маріинской балетной сценѣ покойная, между прочимъ, блестяще танцовала мазурку въ «Жизни за Царя».

ДЖУЗЕППЕ ВЕРДИ.

11 октября 1913 г. исполнилось 100 лѣтъ со дня рожденія великаго итальянскаго музыкальнаго дѣятеля, родившагося въ бѣдной крестьянской семьѣ, а умершаго въ 1901 г. въ апогеѣ славы, почета, въ званіи сенатора и члена парламента. Въ юношѣ, проявлявшемъ выдающіяся музыкальныя способности, принялъ участіе меценатъ Барецци; онъ и его друзья помогли Верди поѣхать въ Миланъ и учиться тамъ теоріи музыки и композиціи у профессоровъ Лавиньи и Негри.

Первую свою оперу «Оберто графъ Санъ-Бонифачіо» Верди написалъ въ 1839 году, и въ томъ же году опера была поставлена на сценѣ въ Миланѣ. Либретто для первой оперы Верди написано было поэтомъ Фемистокломъ Солера. Эта первая опера, какъ и часть послѣдующихъ

произведеній Верди относящихся къ начальному періоду его творчества, написана подъ замѣтнымъ вліяніемъ бывшихъ тогда въ большой модѣ въ Италіи композиторовъ Беллини и Донницети.

Послѣ второй, не имѣвшей успѣха, комической оперы «Одинъ день царствованія», Верди, потерявшій въ это-же время жену и двоихъ дѣтей, впалъ было въ отчаяніе, но нашелъ затѣмъ силы написать большую драматическую оперу «Навуходоносоръ», заказанную ему опернымъ антрепренеромъ Морелли; опера эта имѣла тріумфальный успѣхъ, и Верди снова возродился для жизни и дѣятельности.

Опера Верди подошла къ историческому моменту угнетенія Италіи Австріей. Въ евреяхъ, скорбящихъ и угнетенныхъ, итальянская публика увидѣла намекъ на свое горе, и энтузіазмъ, подогрѣтый вдохновенной музыкой композитора, выражался въ буряхъ овацій зрителей, мечтавшихъ уже объ освобожденіи родины.

Затѣмъ слѣдовали оперы: «Ломбардцы», «Эрнани», «Іоанна д'Аркъ», «Макбетъ», «Луиза Миллеръ». Первыя двѣ оперы нравились и по существу и по звучавшимъ въ нихъ гимнамъ свободѣ.

Опера «Риголетто», данная впервые въ 1851 г., затѣмъ «Трубадуръ», «Травіата», (1853) окончательно создали Верди славное имя, имя мелодиста по преимуществу. Посредственный успѣхъ «Балъ-Маскарада» (1858), «Донъ-Карлоса (1867) смѣнился фуроромъ, который всюду произвела «Аида», поставленная впервые, въ 1871 г., въ Каирѣ и написанная Верди по предложенію Измаила-паши, вице-короля Египта, который пожелалъ ознаменовать открытіе Суэцкаго канала постановкой пьесы на сюжетъ изъ исторіи Египта. Либретто для оперы было сочинено извѣстнымъ египтологомъ Маріэттомъ. Въ 1873 году опера эта впервые, съ огромнымъ успѣхомъ, шла въ Неаполѣ.

Въ «Аидѣ» Верди пошелъ по новому пути. Здѣсь мелодія и гармонія окрашены исторически-бытовымъ колоритомъ; музыка «Аиды» не такъ «общедоступна», въ ней композиторъ выказываетъ и психологическое проникновеніе, и способность характеризовать звуками реальные образы.

Послѣ «Аиды» Верди написалъ свой «Реквіемъ», посвященный памяти Россини, который умеръ незадолго до этого.

Оперное творчество Верди заканчивается оперой «Отелло», написанной отчасти подъ вліяніемъ Вагнера, и комической оперой «Фальстафъ».

Въ этихъ операхъ Верди идетъ уже новыми музыкальными путями, но не доходитъ до крайностей музыкальнаго новаторства и не жертвуетъ мелодіей и гармоніей ультра-реалистическимъ требованіямъ модернизма.

Ѳ. Г. ВОЛКОВЪ.

150 лѣтъ тому назадъ, 4 апрѣля 1763 г., скончался еще молодымъ человѣкомъ основатель постояннаго казеннаго русскаго театра, геніальный артистъ и человѣкъ Ѳ. Г. Волковъ. Придя изъ народа, онъ показалъ, какіе алмазы таятся въ темной массѣ и что значитъ для человѣка благоговѣйная любовь къ своему дѣлу и труду. Изъ амбара на берегу Волги выросъ храмъ русскаго театра, первые жрецы котораго: Волковъ, Дмитревскій, Шумскій, Плавильщиковъ, Шушеринъ явились образцами того, чѣмъ должны быть служители великаго искусства. Это были люди-граждане, это были свѣтильники, сіяніе которыхъ и въ наши дни озаряетъ русскую сцену; повѣсть о дѣятельности Волкова, дѣятельности идейной, чуждой корысти и неправды,—лучшій завѣтъ для современныхъ артистовъ.

ГРАФЪ А. А. ГОЛЕНИЩЕВЪ-КУТУЗОВЪ.

28 января 1913 г. скончался почетный академикъ Академіи Наукъ, по разряду изящной словесности, поэтъ «Божіею милостью», гр. А. А. Голенищевъ-Кутузовъ, бережно хранившій славныя традиціи того высшаго духовнаго аристократизма поэзіи, которое завѣщали человѣчеству Гете и Пушкинъ. Аристократизмъ А. А., по рожденію, гармонировалъ съ благородствомъ его облика не только какъ поэта, но и какъ человѣка. На поэзію покойный смотрѣлъ, какъ на высшій даръ небесъ, который не должно расточать

нравственной и умственной «черни», къ какому бы классу: высшему или низшему, она ни принадлежала.

Скорбно взиравшій на «грѣхи» міра, поэтъ-художникъ стремился самъ и звалъ другихъ къ такой жизни, которая была бы «нравственнымъ подвигомъ»; смерть для поэта была переходомъ въ новую свѣтлую вѣчную жизнь души за гробомъ. Долгъ совѣсти, долгъ чести, долгъ высшихъ правды и добра — вотъ тѣ идеалы, которыми свѣтится поэзія почившаго графа. Искупленіе страданіемъ грѣховъ, заблужденій, ошибокъ — вотъ его девизъ. Эти мотивы звучатъ въ «Старыхъ рѣчахъ», «Разсвѣтѣ».

Толпа, партійная критика мало оцѣнила талантъ графа, его стихи, чуждые тенденціи, шаблона, заѣзженныхъ «гражданскихъ мотивовъ». Графа несправедливо причисляли къ поэтамъ-квіетистамъ, къ сторонникамъ реакціи. Поэтъ сторонился лишь отъ крови, злобы, грязи и фальши, которыми пятнается бѣлое знамя истинной свободы и правды, онъ не допускалъ возможности борьбы за свѣтлые идеалы темными путями насилія. Онъ со скорбью указывалъ, что при торжествѣ зла надъ добромъ въ большинствѣ людей, при недостиженіи массами нравственнаго совершенства, жить нельзя, что достигаемая насиліемъ свобода является лишь «праздныхъ словъ игрою», лишь «призракомъ», «обманомъ». «Свобода—въ истинѣ, а истина—Христосъ», говоритъ поэтъ.

Гр. Голенищевъ-Кутузовъ всегда страстно желалъ красоты и величія. Онъ всегда искалъ благородства въ людяхъ.

Въ единственномъ сценическомъ произведеніи, драмѣ «Смута», графъ сдѣлалъ интересную попытку реабилитировать образъ князя Василія Ивановича Шуйскаго, бывшаго недолго русскимъ царемъ по избранію. Наши историки, особенно Костомаровъ, рисуютъ Шуйскаго рѣзко отрицательно; такой характеристикѣ противорѣчитъ душевное величіе, проявленное Шуйскимъ, когда онъ сталъ плѣнникомъ польскаго короля.

Гр. Голенищевъ-Кутузовъ рисуетъ Шуйскаго умнымъ и хитрымъ государственнымъ дѣятелемъ, который сознательно шелъ на компромиссы, чтобы выиграть время, который надѣвалъ на себя личину, противную ему

самому, съ цѣлью подготовить почву для своего успѣха и затѣмъ, скинувъ личину, послужить на благо спасенной отъ «смуты» родинѣ. Ему не удалось самому достичь ея освобожденія, но онъ сумѣлъ показать Польшѣ, даже въ качествѣ ея плѣнника, красоту и мощь русскую, которую не могъ не уважать и врагъ; онъ поднялъ «угасшій духъ» патріотизма на Руси, подготовилъ и облегчилъ подвигъ Минина и Пожарскаго, возрожденіе Руси съ избраніемъ царя Михаила Федоровича.

К. Ф. ГОЛОВИНЪ (ОРЛОВСКІЙ).

16 сентября скончался видный беллетристъ старой прекрасной русской литературной школы, фанатически любившій и уважавшій «великій русскій языкъ», превосходно изучившій русскій романъ и давшій капитальный критическій трудъ о немъ К. Ф. Головинъ.

Покойный литературную карьеру началъ въ «Русскомъ Вѣстникѣ» блестящей его эпохи и печаталъ свои повѣсти и романы на тѣхъ же страницахъ, гдѣ появлялись Толстой и Достоевскій.

Принадлежа къ консервативному лагерю, К. Ф. Головинъ никогда не былъ узко тенденціознымъ и одностороннимъ; на первомъ планѣ въ его произведеніяхъ были художественно-литературныя задачи и обще-человѣческіе идеалы, которые должны чтить всѣ люди, безъ различія партій и приходовъ.

Изъ старыхъ романовъ К. Ф. особенно популяренъ «Дядюшка Михаилъ Петровичъ», а изъ романовъ послѣдняго времени романъ «Молодежь», который напечаталъ покойный М. М. Стасюлевичъ въ «Вѣстникѣ Европы», отрѣшившись отъ рутинной нетерпимости и оцѣнивъ въ романѣ писателя «чужого» толка живой интересъ, глубину замысла и правдивое отраженіе дѣйствительности съ ея свѣтомъ и тѣнями.

Лишившись давно уже зрѣнія, покойный не замкнулся въ своей ночи и не пересталъ жить общественными интересами. Онъ былъ всесторонне просвѣщеннымъ человѣкомъ, чутко понималъ искусство, а въ частности

театръ; на страницахъ «Ежегодника Имп. Театровъ» была напечатана его яркая статья «О драмахъ Шиллера».

Въ дни общественнаго броженія и смуты К. Ф. Головинъ энергично ратовалъ за постепенность и осторожность, возставалъ противъ эксцессовъ въ ту и другую сторону, мечталъ о созданіи партіи центра, ратовалъ въ публицистическихъ статьяхъ за бережливое отношеніе къ аристократизму духа, прежде всего.

Интересны двѣ книги воспоминаній К. Ф., въ которыхъ онъ искренно высказываетъ и свое profession de foi.

А. С. ДАРГОМЫЖСКІЙ.

2 февраля 1913 г. исполнилось 100-лѣтіе со дня кончины творца безсмертной «Русалки», «Каменнаго гостя» и ряда прекрасныхъ романсовъ и симфоническихъ произведеній. «Русалка» недостаточно оцѣнена музыкальной критикой, такъ какъ оркестровая ея форма стоитъ ниже ея художественныхъ замысловъ и богатства гармоническаго и мелодическаго содержанія.

Даргомыжскій стремился къ новымъ словамъ въ музыкѣ и, увлекшись этимъ стремленіемъ, въ «Каменномъ гостѣ» далъ образецъ оперы новаго типа, гдѣ большое мѣсто отводится речитативу, музыкальной изобразительности, музыкальному реализму, согласному съ деталями текста либретто.

Въ романсахъ Даргомыжскаго, какъ и въ «Русалкѣ», замѣчательна чисто народная окраска, прочувствованность и психологичность, тонко передающая душевныя переживанія.

Даргомыжскій создалъ цѣлый рядъ произведеній въ области комической музыки, вродѣ «Червяка», «Титулярнаго совѣтника» и др. Вотъ какъ самъ Даргомыжскій характеризовалъ свое творчество: «Рутинный взглядъ ищетъ льстивыхъ для слуха мелодій, за которыми я не гонюсь. Я не намѣренъ низводить музыку до забавы. Хочу, чтобъ звукъ прямо выражалъ слово. Хочу правды»... («Русск. Стар.», 1875 г., т. XIII, стр. 422).

Н. И. ЗАБѢЛЛА-ВРУБЕЛЬ.

21 іюня 1913 г. скончалась слишкомъ рано (род. въ 1868 г.) даровитая пѣвица Маріинской оперной труппы Н. И. Забѣлла-Врубель, супруга также безвременно угасшаго еще при жизни, сраженнаго душевнымъ недугомъ, подававшаго большія надежды художника Врубеля, въ произведеніяхъ котораго сверкалъ яркій талантъ. Всѣ почти женскія лица его картинъ (религіознаго и свѣтскаго содержанія) вдохновлены покойной артисткой (Морская царевна, Купава).

Н. И. Забѣлла вдохновляла и творчество Н. А. Римскаго-Корсакова. Онъ для нея создалъ «Царскую невѣсту», «Царевну Лебедь» въ «Сказкѣ о Царѣ Салтанѣ», «Царевну Волхову» въ «Садко».

Пѣвица обладала рѣдкимъ по тембру и чистотѣ звука голосомъ высокимъ меццо-сопрано, отлично разработаннымъ въ консерваторскомъ классѣ г-жи Ирецкой и у Маркези въ Парижѣ. Выступивъ сначала съ успѣхомъ за границей и въ провинціи въ 1899 г., она заблистала въ произведеніяхъ Римскаго-Корсакова въ частной Московской оперѣ С. И. Мамонтова, который первый показалъ публикѣ богатства новой русской оперной музыки. Покинувъ въ 1911 г. казенную сцену, на которую она была приглашена въ 1904 г. и гдѣ она создала рядъ художественныхъ образовъ, Н. И. отдалась концертной дѣятельности, а въ ея квартирѣ образовался художественно-музыкальный салонъ.

А. М. КОНДРАТЬЕВЪ.

28 іюня 1913 г. близъ станціи Подсолнечное по Николаевской дорогѣ на 68 году скончался заслуженный артистъ Императорскихъ театровъ и бывшій главный режиссеръ Московскаго Малаго театра А. М. Кондратьевъ.

Въ лицѣ покойнаго театральный міръ потерялъ одного изъ немногихъ уже современниковъ М. С. Щепкина и близкаго человѣка къ А. Н.

Островскому, совѣтами котораго и личными указаніями покойный имѣлъ счастье пользоваться при постановкѣ его пьесъ.

А. М. родился въ Москвѣ 24 февраля 1846 г., происходилъ изъ театральной среды. Образованіе получилъ въ Петербургской театральной школѣ, по окончаніи курса которой въ 1862 г. перевелся въ Москву въ балетную труппу, но въ балетѣ служилъ недолго. Въ началѣ семидесятыхъ годовъ вмѣстѣ съ покойнымъ артистомъ Н. И. Музилемъ былъ приглашенъ въ Тифлисъ, въ казенный театръ. Здѣсь впервые онъ выступилъ, какъ режиссеръ. По окончаніи отпуска возвратился въ Москву и занялъ въ Маломъ театрѣ должность сценаріуса при режиссерѣ Богдановѣ. Когда же послѣдній въ 1877 году скончался и на его мѣсто былъ назначенъ С. А. Черневскій, А. М. занялъ сначала должность помощника режиссера, а затѣмъ въ 1898 г. получилъ назначеніе на должность режиссера, какую и занималъ до смерти Черневскаго (1901 г.). Въ сентябрѣ этого года онъ былъ утвержденъ главнымъ режиссеромъ. Въ 1907 г. вышелъ въ отставку, получивъ званіе заслуженнаго артиста.

Прослуживъ на сценѣ безъ малаго 50 лѣтъ, А. М. пріобрѣлъ большой режиссерскій навыкъ и знаніе сцены, которое онъ и обнаружилъ, съ большимъ вкусомъ поставивъ на сценѣ Новаго театра «Забаву» Шницлера, и въ «Старомъ Гейдельбергѣ» Мейера въ началѣ девятисотыхъ годовъ. Получивъ весьма скудное образованіе, впослѣдствіи, благодаря природному и пытливому уму, вращаясь въ обществѣ литераторовъ, художниковъ и артистовъ, онъ пополнилъ этотъ пробѣлъ, и въ бесѣдѣ съ нимъ трудно было представить, что этотъ человѣкъ обучался на мѣдные гроши: до того эта бесѣда была всегда интересна и поучительна. Покойный былъ ходячей хроникой и справочной театральной книгой. Нужно ли было рецензенту навести какую нибудь юбилейную справку или узнать дату постановки пьесы, онъ шелъ къ Кондратьеву и всегда находилъ у него, что ему было надо. Знатокъ Старой Москвы, ея быта и нравовъ, А. М. съ присущимъ ему мастерствомъ умѣлъ разсказывать различные эпизоды и сцены изъ жизни купеческаго и артистическаго міра. И гдѣ бы онъ ни появлялся,—

въ «курилкѣ» ли Малаго театра, или въ Литературномъ кружкѣ,—вокругъ него всегда собиралось общество, съ интересомъ слушавшее его неистощимые и остроумные разсказы. Имя его въ Москвѣ было очень популярно. Нѣсколько грубоватый съ виду, по манерѣ разговаривать, въ душѣ покойный былъ добрѣйшимъ человѣкомъ, всегда готовымъ придти на помощь въ нуждѣ не только близкимъ знакомымъ, но даже и мало извѣстнымъ.

Погребенъ онъ на сельскомъ кладбищѣ села Подсолнечнаго.

В. К. ЛЯДОВА-ПОМАЗАНСКАЯ.

Скончавшаяся въ сентябрѣ 1913 г. б. артистка Александринскаго Имп. театра, супруга б. хормейстера, а нынѣ солиста на арфѣ Маріинскаго театра г. Помазанскаго, В. К. Лядова была родственницей знаменитой артистки Лядовой, блиставшей въ опереткахъ, когда онѣ шли на казенной сценѣ; служила покойная недолго, играла роли амплуа «Кокетокъ» и давно уже сошла со сцены; первымъ супругомъ покойной былъ извѣстный оперный пѣвецъ Саріотти, выдающійся исполнитель Олоферна въ «Юдифи» Сѣрова.

С. В. НОСОВЪ.

Покойный, послѣ окончанія въ 1891 г. Московскихъ Императорскихъ драматическихъ курсовъ по классу А. П. Ленскаго (1-й выпускъ), нѣсколько лѣтъ игралъ на сценѣ Московскаго Императорскаго Малаго театра второстепенныя роли, а затѣмъ былъ назначенъ завѣдывающимъ канцеляріей драматической труппы. Скончался въ февралѣ 1913 г.

П. М. ПЧЕЛЬНИКОВЪ.

30 апрѣля 1913 г. въ Юзовкѣ Екатеринославской губерніи скончался П. М. Пчельниковъ, въ теченіе шестнадцати лѣтъ бывшій управляющимъ конторой и училищемъ Императорскихъ Московскихъ театровъ. Начавъ

военную службу въ финляндскомъ полку, послѣ войны 1877—1878 гг., гдѣ онъ получилъ контузію шеи, П. М. перешелъ на службу въ вѣдомство министерства Императорскаго Двора и въ концѣ 1882 г. былъ назначенъ управляющимъ конторой Московскихъ театровъ. Въ этой должности онъ пробылъ до 1898 г., когда вышелъ въ отставку. Съ 1901 г. по порученію министра внутреннихъ дѣлъ, былъ назначенъ блюстителемъ правильности постановокъ, съ цензурной точки зрѣнія, спектаклей на частныхъ сценахъ въ Москвѣ, каковую должность и занималъ до 1905 г.

Хорошо знакомый съ постановкой театральнаго дѣла, на основаніи многолѣтняго опыта, П. М. составилъ справочную книжку по театральному дѣлу (М. 1900 г.) и помѣстилъ нѣсколько статей въ «Московскихъ Вѣдомостяхъ» по разнымъ театральнымъ вопросамъ: «Итоги второго съѣзда сценическихъ дѣятелей» (1901 г. № 79), «О репертуарѣ народныхъ театровъ и ихъ рамкахъ» (1901 г. №№ 276 и 277), «По поводу пожара театра въ Чикаго» (1904 г. № 1 и 2). Послѣднимъ вопросомъ—о частыхъ театральныхъ пожарахъ—онъ особенно интересовался и незадолго до смерти помѣстилъ въ «Ежегодникѣ Императорскихъ Театровъ» (1912 г. кн. 5) интересную статью подъ заглавіемъ: «Театральные пожары и защита зрителей».

Въ бытность покойнаго управляющимъ театральнымъ училищемъ въ Москвѣ, въ 1888 г. состоялась реорганизація послѣдняго съ расширеніемъ научной программы и открытіе драматическихъ курсовъ. Скончался П. М. отъ астмы. Подъ конецъ жизни онъ ослѣпъ. Погребенъ въ Москвѣ, на Ваганьковскомъ кладбищѣ.

ГРАФЪ С. А. РЖЕВУССКІЙ.

Въ маѣ 1913 г. скончался въ Парижѣ журналистъ, драматургъ и театральный критикъ, гр. С. А. Ржевусскій, полякъ по національности, въ восьмидесятыхъ годахъ состоявшій чиновникомъ особыхъ порученій при Дирекціи Императорскихъ театровъ; историческая пьеса его «Фаустина»

шла съ успѣхомъ на Александринской сценѣ съ участіемъ М. Г. Савиной, П. А. Стрепетовой, В. П. Далматова и др. Нѣсколько пьесъ графа на французскомъ языкѣ шли на сценѣ Михайловскаго театра. Въ Парижѣ, гдѣ онъ поселился уже давно, онъ старался пропагандировать русское искусство, былъ всегда благожелателенъ и изысканно любезенъ, пользовался широкой популярностью, общими симпатіями, а статьи его о театрѣ и искусствѣ печатались въ лучшихъ органахъ прессы.

А. А. СТАХОВИЧЪ.

А. А. Стаховичъ, старый театралъ, помнившій на сценѣ еще Щепкина, отецъ извѣстныхъ общественныхъ дѣятелей, членовъ русскихъ народно-представительныхъ учрежденій А. А. и М. А. Стаховичей, братъ покойнаго поэта М. А. Стаховича, автора классической бытовой пьески «Ночное», скончался 28 февраля.

А. А. Стаховичъ вращался съ юности въ литературно-артистическихъ кругахъ и, страстно любя сцену, самъ часто выступалъ на любительскихъ спектакляхъ; нѣкоторые изъ нихъ являются историческими, напр., спектакль въ семидесятыхъ годахъ въ Пассажѣ, въ пользу Литературнаго фонда («Ревизоръ»), въ которомъ играли Островскій, Писемскій, Тургеневъ, Вейнбергъ, и спектакль 1891 г. въ Эрмитажномъ театрѣ («Царь Борисъ»), въ которомъ участвовали Великіе Князья и цвѣтъ Петербургскаго общества, причемъ покойный игралъ заглавную роль, а режиссировалъ Н. Ф. Сазоновъ. А. А. Стаховичъ былъ друженъ съ семьей Аксаковыхъ, Островскимъ, Провомъ Мих. Садовскимъ, знакомъ съ Гоголемъ, Тургеневымъ, гр. Л. Н. Толстымъ. Перу покойнаго принадлежитъ книга «Клочки воспоминаній», въ которой заключаются цѣнныя страницы для исторіи русскаго театра.

Благодаря мастерскому чтенію А. А. Стаховича во дворцѣ драмы Толстого «Власть тьмы», пьеса была разрѣшена къ постановкѣ.

П. А. СТРЕПЕТОВА.

5 октября 1913 г. исполнилось десятилѣтіе со дня кончины П. А. Стрепетовой, совпадающее съ 50-тилѣтіемъ постановки на сценѣ «Горькой Судьбины» Писемскаго, мѣтко назвавшаго артистку «Мочаловымъ въ юбкѣ»; въ драмѣ Писемскаго Стрепетова создала незабываемый образъ героини пьесы, Лизаветы; въ этой роли она увѣковѣчена на великолѣпномъ портретѣ Рѣпина. Партнеромъ Стрепетовой, въ роли Ананія, превосходенъ былъ супругъ ея, также покойный Писаревъ. Стрепетова была дочерью театральнаго парикмахера и играла еще дѣвочкой. 17 лѣтъ она занимала уже въ провинціи первое амплуа; исключительное дарованіе, яркая сила темперамента, способность къ захватывающей передачѣ драматическихъ и трагическихъ ролей создали ей выдающійся успѣхъ, несмотря на неблагопріятныя сценическія данныя артистки. Одно время она первенствовала на Александринской сценѣ; съ годами, когда сила темперамента ослабѣла, игра Стрепетовой, не выработавшей себѣ сценической техники, потеряла свое обаяніе; вдохновеніе Стрепетовой вспыхнуло послѣдними прекрасными лучами артистическаго заката въ роли Матрены во «Власти тьмы» Л. Н. Толстого, на сценѣ Суворинскаго театра, въ которомъ она играла послѣ оставленія ею казенной сцены. Во время постигшаго нѣкоторыя губерніи неурожая Стрепетова продала свои бенефисные подарки и вырученныя деньги послала голодавшимъ.

Д. А. УСАТОВЪ.

Скончавшійся 10 августа 1913 г. въ Ялтѣ б. оперный артистъ (теноръ) Д. А. Усатовъ давно уже покинулъ сценическую дѣятельность, закончивъ ее на сценѣ Московскаго Большого театра. Но сюда онъ былъ приглашенъ послѣ провинціальныхъ скитаній, когда голосъ его уже утратилъ свою свѣжесть; кто не знаетъ, какъ тяжела была служба въ провинціи въ семидесятыхъ и восьмидесятыхъ годахъ, когда частное оперное дѣло въ Россіи, и

теперь еще упрочившееся лишь въ немногихъ театрахъ (С.-Петербургъ, Москва, Одесса, Харьковъ, Тифлисъ), давало артистамъ больше терній, чѣмъ лавровъ. Въ восьмидесятыхъ годахъ Усатовъ блисталъ въ Казанской оперѣ; красивый голосъ, отлично поставленный, темпераментъ, интеллигентность создавали ему заслуженный успѣхъ. Покинувъ сцену, Усатовъ занялся преподаваніемъ пѣнія и многіе извѣстные оперные артисты, въ томъ числѣ Ф. И. Шаляпинъ въ началѣ своей карьеры, пользовались его совѣтами и руководствомъ при прохожденіи партій.

Послѣдніе годы жизни Усатовъ жилъ въ Ялтѣ, принимая живое участіе въ общественной дѣятельности, и нѣкоторое время состоялъ членомъ мѣстной городской управы.

И. В. ЦВѢТАЕВЪ.

31 августа 1913 г. скончался въ Москвѣ на 67 году жизни директоръ Московскаго Музея изящныхъ искусствъ, профессоръ И. В. Цвѣтаевъ, знатокъ искусства и археологіи. Его трудами создался Московскій музей, дающій полное представленіе о всемірной скульптурѣ до XVII вѣка. Онъ одно время читалъ лекціи по бытовой исторіи на Императорскихъ Московскихъ драматическихъ, нынѣ закрытыхъ, курсахъ.

Ю. Ю. ЦВѢТКОВСКІЙ.

Лѣтомъ 1913 г. скончался Ю. Ю. Цвѣтковскій, читавшій лекціи по исторіи внѣшней культуры, искусства и костюма на Спб. Императорскихъ драматическихъ курсахъ. Покойный былъ человѣкомъ, широко образованнымъ и лекціи его отличались яркостью и живостью изложенія.

П. И. ЧАЙКОВСКІЙ.

25 октябрл истекло 20 лѣтъ со дня безвременной кончины П. И. Чайковскаго, композитора-лирика по преимуществу, создавшаго рядъ чарующихъ романсовъ, въ которыхъ звучитъ мелодія души человѣческой, въ ея, по преимуществу, скорбныхъ переживаніяхъ. Но и порывъ страсти и

радость нѣжной любви также вдохновенно передаются Чайковскимъ, творчество котораго носитъ на себѣ всегда отпечатокъ искренняго, глубокаго чувства. Чайковскій, силою своего божественнаго дара, проникновенно облекши ихъ красотою мелодіи и гармоніи, сдѣлалъ намъ еще болѣе дорогими и близкими образы Пушкинскаго «Онѣгина»; онъ далъ намъ прекрасныя музыкальныя картины, навѣянныя пушкинскими «Полтавой», «Пиковой Дамой»; отразилъ въ своей музыкѣ мракъ «Опричнины», мистицизмъ «Орлеанской Дѣвы». Изъ симфоническихъ произведеній Чайковскаго особенно популярны увертюра «1812 годъ», патетическая симфонія и «Франческа да Римини». Очень колоритны написанные Чайковкимъ музыкальные номера для «Гамлета» (великолѣпенъ marche funèbre) и «Снѣгурочки», Островскаго.

М. Н. ЧЕРЕМУХИНЪ.

Инспекторъ Императорскаго Московскаго театральнаго училища, уроженецъ Пермской губерніи, М. Н. получилъ образованіе въ Пермской семинаріи, по окончаніи курса которой поступилъ въ Петербургскій университетъ на математическій факультетъ. Педагогическую карьеру началъ въ западномъ краѣ, въ Плоцкѣ, занявъ мѣсто преподавателя математики въ Плоцкой гимназіи.

Въ 1887 г. М. Н. перешелъ въ вѣдомство министерства Императорскаго Двора и былъ назначенъ инспекторомъ Московскаго театральнаго училища. Въ то время послѣднее преобразовывалось по широкой программѣ. Покойный употребилъ много труда и стараній по выработкѣ плановъ преподаванія въ балетномъ отдѣленіи и организаціи драматическихъ курсовъ. Скончался 14 іюля 1913 г. въ Москвѣ. Погребенъ на Ваганьковскомъ кладбищѣ.

И. Е. ЧЕРНЫШЕВЪ.

Въ 1852 году на одной изъ афишъ Александринскаго театра можно было прочитать:

«Сборы на Крестовскій въ чухонскую деревню»,

Оригинальный водевиль въ 1 дѣйствіи.

Сочиненіе воспитанника Императорскаго Театральнаго училища Ивана Чернышева.

Публика благосклонно приняла этотъ водевиль на ея вызовы, выходилъ раскланиваться юноша не красивый собою, пришепетывавшій, невысокаго роста, въ синей курточкѣ, на которой блестѣли бѣлыя посеребреныя пуговицы, съ изображеніемъ лиры. За первымъ водевилемъ вскорѣ послѣдовалъ второй: «Tailleur Valaikin». Въ томъ же сезонѣ, 1852—53 годовъ, Иванъ Егоровичъ Чернышевъ дебютировалъ на Императорской сценѣ въ роли мольеровскаго Алкида изъ комедіи «Le Mariage forcé», которую Д. Т. Ленскій перевелъ за 15 лѣтъ передъ тѣмъ, подъ заглавіемъ «Хоть тресни, а женись».

Чернышевъ родился 20-го іюня 1834 года и воспитывался въ петербургскомъ театральномъ училищѣ, гдѣ учителемъ его былъ извѣстный артистъ и водевилистъ Петръ Ивановичъ Григорьевъ. «Въ театральной школѣ учениковъ не обременяли науками, только классы наукъ шли непрерывно. Въ Великомъ посту, по случаю школьныхъ спектаклей, классы почти прекращались; послѣ Святой недѣли, въ первыхъ числахъ мая, начинались перекраска стѣнъ, ломка печей,—ученики распускались на каникулы, которыя продолжаются до сентября мѣсяца. Послѣ каникулъ, сентябрь и половина октября, продолжается нѣкоторая дѣятельность, но какъ начнется постановка итальянскихъ оперъ, а главное—новыхъ балетовъ, воспитанники вовсе переставали заниматься науками: съ утра ихъ тащили на репетицію, привозили пообѣдать — вечеромъ въ спектакль. И сплошь вся зима шла тѣмъ же чередомъ, непрерывно. Программа занятій, повидимому, довольно обширная: Законъ Божій, математика, языки: русскій, французскій, нѣмецкій и итальянскій, исторія, географія; учитель драматическаго чтенія, сверхъ своего спеціальнаго класса, еще читаетъ миѳологію, археологію, греческія и римскія древности, исторію всѣхъ театровъ, а между тѣмъ, много такихъ господъ, что, по выходѣ изъ училища, умѣли только подписать свою фамилію».

А этотъ учитель!

«Метода преподаванія у Ивана Петровича была самая простая, такъ сказать, отеческая: «ты что, дуракъ, руками то махаешь? Экъ тебя вертитъ, точно мельницу! да кого ты играешь, болванъ? Вѣдь ты, оселъ этакій, князя играешь? что ты ноги-то раскарячилъ? Послушайте, вы... какъ васъ? Васильева, кажется? что у васъ за отвратительныя руки... вы не барыня, а кухарка!..» И т. д. Въ такихъ-то выраженіяхъ вспоминаетъ Чернышевъ училище и Григорьева въ романѣ: «Петербургскія актрисы», который вмѣстѣ съ «Уголками театральнаго міра» имѣетъ автобіографическій характеръ. Въ самомъ дѣлѣ, кто же этотъ неудачникъ Ѳедя Рыбкинъ, какъ не самъ авторъ?

Среди школьныхъ товарищей онъ отличался серіозностью; она ставила его въ положеніе лица, пользовавшагося такимъ вліяніемъ, что рѣшенія Чернышева принимались на вѣру или, по крайней мѣрѣ, имѣли значительный вѣсъ въ глазахъ однокашниковъ и вновь поступившихъ учениковъ. Очевидно, и П. И. Григорьевъ цѣнилъ его способности, такъ какъ въ великопостныхъ спектакляхъ поручалъ ему первыя роли. Впрочемъ, школьный репертуаръ былъ ничтоженъ. Чернышевъ, который зналъ наизусть чуть ли не всѣ драмы и трагедіи Кукольника и Полевого, монологи и цѣлыя сцены изъ «Велизарія» или «Двумужницы» князя Шаховского, и для котораго В. А. Каратыгинъ былъ идеаломъ, мечталъ и стремился къ репертуару, дающему волю страсти и воодушевленію въ высшей степени, но такой репертуаръ не входилъ въ разсчеты Григорьева. «Онъ приходилъ недѣли за двѣ до масляницы и составлялъ репертуаръ, въ который любилъ напихивать свои собственныя произведенія.

... — Нельзя ли поставить «Скупого» или «Тартюфа»? пристаютъ ученики.

— Господа! что вы! начальство терпѣть не можетъ комедій... оно уснетъ со скуки... Лучше разучите *Буку да Петербургскій анекдотъ, да Губкина* [1]).

[1]) Всѣ три водевиля сочинены П. И. Григорьевымъ.

И практикуются юноши по *Губкину* да *Букѣ*, запоминаютъ фарсы любимцевъ Александринскаго театра, и тотъ больше отличается, кто ближе сумѣетъ передразнить какую-нибудь знаменитость. Итакъ, по окончаніи театральнаго училища Чернышевъ впервые выступилъ, какъ актеръ въ роли Алкида; ни въ этотъ разъ, ни въ дальнѣйшемъ времени онъ не проявилъ значительныхъ артистическихъ способностей и остался актеромъ на вторыя роли. Хроникеръ Вольфъ и авторъ «Записокъ», артистъ А. А. Алексѣевъ [1]) прямо называютъ его плохимъ актеромъ, но иного мнѣнія держится А. А. Соколовъ [2]), по словамъ котораго, Чернышевъ не былъ актеромъ выдающимся, но во всякомъ случаѣ онъ стоялъ на цѣлую голову выше Бурдина, М. Максимова, Пронскаго и др. [3]).

Не видя возможности выдѣлиться изъ ряда многихъ, Чернышевъ, очень самолюбивый человѣкъ, простился съ Императорской сценой и уѣхалъ въ провинцію; сѣверные города и Вологда преимущественно притягивали его къ себѣ. Въ 1856 году онъ возвратился, впрочемъ, на Александринскую сцену, но взглядъ начальства на него, какъ артиста, не измѣнился: Чернышевъ снова «второй сюжетъ». А онъ былъ такъ твердо убѣжденъ въ своей талантливости! И, какъ водится, свое неудачничество сталъ топить въ винѣ, которое онъ началъ попивать еще школьникомъ. Его ближайшимъ другомъ былъ Г. Н. Жулевъ, съ которымъ Чернышевъ

---

[1]) Александръ Алексѣевичъ Алексѣевъ (настоящая фамилія Киленинъ), бывшій артистъ Импер. спб. театровъ, авторъ «Записокъ актера Алексѣева», умеръ на 74 году отъ рожденія 7 декабря 1895 г.

[2]) Александръ Алексѣевичъ Соколовъ род. 1840 г. и воспитывался въ спб. театральномъ училищѣ одновременно съ Чернышевымъ. Авторъ романа «Театральныя болота» и великаго множества другихъ произведеній самаго разнообразнаго содержанія. Ум. 30 іюля 1913 г.

[3]) Ѳ. А. Бурдинъ—извѣстный артистъ Импер. спб. театровъ, другъ Островскаго. Ум. 1887 г.

М. Максимовъ (Сигюи)—артистъ Импер. спб. театровъ, игравшій съ успѣхомъ разнообразныя роли. Ум. 1859 г., прослуживъ на казенной сценѣ пять лѣтъ.

Платонъ Петров. Пронскій, род. 1825, † 10 декабря 1875, артистъ Импер. спб. театровъ, считавшійся добросовѣстнымъ исполнителемъ ролей, которыя въ Москвѣ принадлежали И. В. Самарину.

вмѣстѣ учился и одновременно дебютировалъ на сценѣ [1]). Ко времени возврата Чернышева на Александринскую сцену относится знакомство съ нимъ юнаго Н. А Лейкина. «Чернышевъ поражалъ своей болѣзненностью и сильно кашлялъ». Ясно, что до развязки было недалеко и, какъ бы въ предчувствіи ея, Чернышевъ замѣчательно вспыхнулъ—разъ, другой, третій, и эти вспышки запечатлѣла благодарная Исторія новѣйшей русской литературы.

Того, кто представлялся идеаломъ юношѣ Чернышеву,—Василія Андреевича Каратыгина уже не было въ живыхъ. Иной, подлинно геній, всходилъ на театральный тронъ и силою своего творчества начиналъ овладѣвать и повелѣвать восторгами толпы: отъ перваго ряда до верховъ «Александринки». Это—А. Е. Мартыновъ.

Мартыновъ, по воспоминаніямъ извѣстнаго сослуживца ихъ А. А. Нильскаго, «питалъ привязанность къ Чернышеву и много помогалъ ему, какъ драматургу, своими совѣтами и указаніями, которыми съ благодарностью пользовался Иванъ Егоровичъ, въ свою очередь, обожавшій Александра Евстафьевича». О совмѣстномъ творчествѣ врядъ ли стоитъ говорить: Мартыновъ не былъ склоненъ къ литературнымъ грѣшкамъ, имъ не было ничего сочинено, ни переведено и, вѣроятно, онъ отъ души смѣялся, когда злополучный провинціальный актеръ Горевъ-Тарасенковъ, ранѣе приписывавшій себѣ авторство комедіи «Свои люди—сочтемся», заявилъ, что и «Не въ деньгахъ счастье» тоже его произведеніе, а Чернышевъ—похититель... Во взаимныхъ отношеніяхъ Мартынова съ Чернышевымъ, кажется, было постиженіе талантовъ—у одного—сильно драматическаго, у другого—значительнаго литературнаго, которые для другихъ оставались еще сокровенными. Комикъ въ самомъ высокомъ значеніи этого слова, Мартыновъ лучше всего характеризуется словами Д. В. Аверкіева, которыя

[1]) Гавріилъ Николаевичъ Жулевъ, род. 1836 г., дебютировалъ ролью Бурскаго въ водевилѣ А. Дюма, переведенномъ Ѳ. Кони: «Покойникъ—мужъ». Извѣстность пріобрѣлъ, какъ поэтъ-юмористъ, подписывавшійся: «Дебютантъ», «Скорбный поэтъ» и др. Соавторъ С. Н. Худекова по комедіи «Петербургскіе когти». Ум. 30 іюня 1878 года.

впрочемъ, относились прямо къ колоссу московскаго Малаго театра. «Комическіе таланты весьма разнообразны, отличительнымъ свойствомъ одного является веселость, другого умѣнье живо схватывать и бойко передавать смѣшныя особенности людей различнаго званія, третій отлично передаетъ комическія черты характера, когда самый изображаемый характеръ не сложенъ, когда въ немъ господствуетъ одна какая-нибудъ страсть, будь то скупость, трусость или лицемѣріе: въ *Мартыновѣ* соединялись всѣ эти, порознь являющіяся въ другихъ комикахъ, особенности. Самые сложные комическіе характеры были подъ силу его дарованію. Его художественная работа шла отъ внутренняго къ внѣшнему, изнутри кнаружи. Ему прежде всего являлся внутренній образъ изображаемаго лица, его психологическія особенности, и къ этому уже присоединялась мастерская отдѣлка внѣшняго обличья. Актеръ-психологъ, онъ столь глубоко уловлялъ сущность характера изображаемаго лица, что въ его изображеніи не только становились понятными всѣ дѣйствія этого лица, но и отраженія этихъ дѣйствій на другихъ». Геній Мартынова настолько затѣнилъ перваго божка (Каратыгина), что Чернышевъ, въ провинціальныхъ скитаньяхъ, игралъ даже мартыновскія роли. Возвратясь къ петербургскимъ пенатамъ, чуткій Иванъ Егоровичъ постарался распахнуть передъ публикою и критикою высокій талантъ обожаемаго Александра Евстафьевича и написалъ бытовую картинку «Женихъ изъ долгового отдѣленія». Мотивъ былъ заимствованъ у Диккенса, но обработанъ въ такомъ русскомъ духѣ, въ какомъ Крыловъ «переводилъ» Лафонтена. Макаръ Дѣвушкинъ Достоевскаго, тургеневскіе Кузовкинъ и Мошкинъ и Ладыжкинъ Чернышева всѣ они одного, диккенсовскаго, поля ягоды, всѣ они вызываютъ диккенсовъ смѣхъ сквозь слезы; во всѣхъ, болѣе или менѣе, чувствуется англійскій юмористъ, который насмѣхается и въ то же время плачетъ надъ своими героями.

Въ 1858 году «Женихъ изъ долгового отдѣленія» поставленъ на Александринской сценѣ и Мартыновъ — «Ладыжкинъ» гармонически сочеталъ и ярко выказалъ обѣ стороны своего обширнаго таланта. Несмотря

на весь комизмъ обстановки и самой личности Ладыжкина, онъ заставилъ зрителя невольно сострадать ему, и нужно было видѣть, какъ, ожидая заключительныхъ словъ безневѣстнаго жениха, весь театръ притаилъ дыханіе. И дѣйствительно, въ этихъ словахъ вылилась вся душа забитого судьбою человѣка и глубокую непередаваемую грусть унесъ онъ съ собой за сцену. Одноактная сатира-элегія Чернышева слишкомъ извѣстна, чтобы надо было здѣсь пересказывать ее. Уже слишкомъ 50 лѣтъ она странствуетъ по русскимъ сценамъ, не увядая и не утрачивая красокъ стараго быта, и въ каждомъ, даже очень талантливомъ, изобразителѣ Ладыжкина все-же чувствуется мартыновская традиція, подобно тому какъ Андреевъ-Бурлакъ примѣтенъ во всѣхъ почти изобразителяхъ Счастливцева, Ивановъ-Козельскій — въ изобразителяхъ Андрея Бѣлугина, Милославскій — Опольева («Старый баринъ») и т. д.

Такимъ образомъ, Мартыновъ одолжилъ Чернышева — и наоборотъ. За прекраснымъ началомъ слѣдовало и прекрасное продолженіе. Успѣхъ и успѣхъ серьезный артиста и драматурга росъ съ поразительной быстротой. Ни болѣзненность, ни кутежи, ни безнадежная любовь, ни, вообще, жизнь богемы, не помѣшали, къ счастью, Чернышеву создать еще три пьесы, давшихъ ему право на память въ потомствѣ; это: «Не въ деньгахъ счастье», «Отецъ семейства» и «Испорченная жизнь».

Чернышевъ и Жулевъ вмѣстѣ жили, вмѣстѣ и появлялись всюду: въ трактирахъ, въ редакціяхъ, въ магазинахъ; они вывели изъ-за гостинодворскихъ прилавковъ и пріобщили къ литературѣ Лейкина, Иванова «Классика» и Пыляева. Когда возникла сатирическая «Искра», эти діоскуры стали сотрудниками ея, причемъ Чернышевъ писалъ очерки подъ названіемъ: «Встрѣчные и поперечные». Редакція «Искры» представляла букетъ яркихъ талантовъ и ярыхъ жрецовъ Діониса, которому и братья Курочкины, и Д. Д. Минаевъ, и Мей, и Кроль приносили неумѣренныя жертвы, въ чемъ имъ усердно помогали Жулевъ и Чернышевъ. Чернышева терзала безнадежная любовь и неудовлетворенность положеніемъ на казенной сценѣ, гдѣ *талантъ*, казалось ему, затирали. Въ большей или меньшей степени оно, конечно,

такъ и было. И. Чернышевъ, видимо, не ходившій на поклонъ къ театральнымъ юпитерамъ, долженъ былъ переживать всю горечь обиды въ теченіе многихъ лѣтъ. А къ этому присоединилось еще сердечное чувство.

Карменъ не даромъ поетъ о любви; но Чернышевъ... говоря стихомъ Жуковскаго, «увы! онъ зналъ любви одну лишь муку». На свою бѣду онъ влюбился въ первую актрису на большія драматическія и салонныя роли, Ѳедосью (Фанни) Александровну Снѣткову. То была изящная красавица, граціозная, съ прекрасными темными глазами, съ обаятельными мимикой и интонаціями. И первоклассный талантъ. Ясно, что Снѣткова была общей любимицей и кумиромъ для посѣтителей Императорскихъ театровъ. «Въ нее поголовно влюблялись и старики и молодые; по ней страдали не только люди изъ публики, но большинство авторовъ, администраторовъ и актеровъ. Не говоря про молодыхъ людей, старики, съ ума сходя отъ нея, предлагали ей свои руки и сердца». Въ числѣ взятыхъ въ плѣнъ красотою былъ Ив. Егор. Чернышевъ. Его чувство къ Ф. А. Снѣтковой было глубоко и искренно и, не находя въ ней отклика, особенно мучительно. Снѣткова какъ бы не замѣчала страданій Чернышева. Въ самомъ дѣлѣ, на ея пути стояло столько вздыхающихъ Ромео и Вертеровъ! Самъ же авторъ «Жениха изъ долгового отдѣленія» сочинилъ «Молитву неутѣшныхъ любовниковъ» такого содержанія:

Молимся мы, грѣшные,
Любовники неутѣшные,
Мать Пресвятая Богородица,
И Ѳеодосія, Божія угодница,
Услышьте наше искреннее слово:
Да избавится госпожа Снѣткова:
Малышева — отважности,
Самойлова — важности,
Нильскаго — измѣнчивости,
Чернышева — застѣнчивости,
Потѣхина — краснорѣчія,
Перфильева — чистосердечія,

Философова — долготерпѣнія,
Кавелина — слезотеченія,
Бранденбурга — чистоты
И Бурдина — красоты.

Ему вѣрилось, что, можетъ быть, ее плѣнитъ, наконецъ, его талантъ драматурга и тотъ несомнѣнный успѣхъ, который онъ уже встрѣтилъ на этомъ пути. И Чернышевъ беретъ перо и создаетъ комедію «Не въ деньгахъ счастье» (1859 г.). Снова мотивъ диккенсовской «Святочной пѣсни» чувствуется, но чувствуется слабо; перевоплощеніе Скруджа въ Боярышникова было торжествомъ русскаго драматурга, который яко бы на англійской канвѣ расшилъ истинно-русскій, яркій и драматическій, узоръ. Чернышевъ написалъ, какъ возродился старый ханжа и скряга Боярышниковъ, Мартыновъ представилъ этого Боярышникова во весь ростъ, съ мастерствомъ доселѣ невиданнымъ. Въ слѣдующемъ году была написана комедія «Отецъ семейства», которая послужила для новаго и послѣдняго уже тріумфа Мартынова. Онъ поставилъ ее въ свой бенефисъ и въ роли Трубина-Разладина далъ типъ отца-деспота, распространяющаго на семью свой ужасный произволъ. 16 августа того же 1860 года Мартыновъ скончался.

Онъ былъ для Чернышева тѣмъ, чѣмъ Провъ Садовскій для Островскаго: одинъ художникъ поддержалъ, поднялъ, украсилъ другого художника. Одинъ мастеръ окрылялъ другого мастера, и оба они, какъ бы сознавая, что на долю каждаго изъ нихъ отпущено мало дней, спѣшили высказаться и проявить себя въ томъ высокомъ и плѣнительномъ, что́ вложилъ въ нихъ Богъ. Оба торопились горѣть божественнымъ огнемъ вдохновенія. Мартыновъ сгорѣлъ раньше, Чернышева хватило еще на 3 года, въ продолженіе которыхъ онъ зналъ, впрочемъ, мало радости. Чувство къ Снѣтковой продолжалось съ прежней силою. Кажется, это Карамзинъ сказалъ, что женщины, какъ наша героиня, способны «всѣхъ плѣнить, однимъ плѣниться.» Вотъ Чернышевъ все еще и надѣялся, что Фанни Александровна плѣнится именно имъ, уже достаточно увѣнчаннымъ лаврами. Между тѣмъ, эта надежда была похожа на надежду мавровъ, ко-

торые, поневолѣ покидая поэтическую Гранаду, запирали на ключъ дома и ключи эти передавались изъ поколѣнія въ поколѣніе, такъ какъ потомки изгнанниковъ вѣрили въ свой возвратъ въ запертые ихъ предками гранадскіе дома. Увы, это былъ только красивый самообманъ!

Авторъ трехъ удачныхъ драматическихъ произведеній, принимается за четвертое, отдавая дань духу времени. Вѣдь наступило время, когда Салтыкову-Щедрину уже снилась погребальная процессія прошлыхъ временъ. Начинало вѣять реформами. Мысль освобождалась отъ обязательныхъ тенетъ. Новой разработкѣ и новому разрѣшенію, въ соотвѣтствіи съ духомъ времени, отданы вопросы этики и морали; въ частности — женскій, достигшій жгучести. Чернышевъ откликнулся на сей жгучій вопросъ «Испорченною жизнью» и вплелъ свѣжій лавръ въ свой драматургическій вѣнокъ. Его слава достигла предѣльной высоты. Счастливому писателю недоставало теперь для полнаго блаженства только *ея*, и, всѣхъ плѣнившая, она таки плѣнилась однимъ. Это былъ Сергѣй Степановичъ Перфильевъ. Фанни Александровна вышла за него замужъ и навсегда покинула сцену въ 1862 году.

Умеръ Мартыновъ — для Чернышева угасъ драгоцѣнный міръ сбывавшихся грезъ и испытанныхъ духовныхъ восторговъ; Снѣткова вышла замужъ и удалилась отъ театра — Чернышевъ утратилъ все, что еще оставалось у него отъ нѣкогда пышныхъ иллюзій. Талантливый неудачникъ въ прозаической жизни, онъ теперь сильнѣе предался разгулу и торопливо пошелъ тѣмъ путемъ, на которомъ только что увялъ преждевременно его талантливѣйшій пріятель Левъ Александровичъ Мей. Правда, Чернышевъ еще написалъ комедіи: «Черненькіе и бѣленькіе», «Комедію изъ-за драмы» и «Зачастую», но онѣ обнаружили упадокъ творческихъ силъ автора. На вѣнкѣ его славы не тускнѣющими остались первыя четыре произведенія, которыя и въ настоящее время услаждаютъ сердца и умъ еще многихъ. Талантливая рука прочно изобразила, въ мѣру художественнаго такта, картины страстей и, можетъ быть, ни къ кому изъ нашихъ писателей, въ частности — драматурговъ, не примѣнимы такъ

слова Ипполита Тэна, опредѣлявшія суть творчества Диккенса, какъ именно къ Чернышеву. «Истинную радость доставляютъ только сердечныя волненія; чувствительность — вотъ въ чемъ весь человѣкъ. Будьте сострадательны къ смиренному несчастью; существо самое маленькое и самое презираемое можетъ одно стоить тысячъ существъ могущественныхъ и знатныхъ. Берегитесь прикасаться жестокой рукой къ тѣмъ нѣжнымъ душамъ, которыя существуютъ во всѣхъ сословіяхъ, подъ всѣми одеждами, во всѣхъ возрастахъ. Вѣрьте, что гуманность, состраданіе, прощеніе — суть то, что есть самаго прекраснаго въ человѣкѣ; вѣрьте, что сердечныя изліянія, нѣжность, слезы — самое благородное, самое усладительное въ мірѣ». Такимъ образомъ, французскій критикъ истолковывалъ Диккенса, и то, что проповѣдывалъ великій англійскій юмористъ, говорилъ, хотя и съ меньшимъ вѣсомъ, русскій драматическій писатель.

Ему была очень свойственна чувствительность; не менѣе того была она сродни и Мартынову; оттого, между прочимъ, они и угадывали такъ хорошо другъ-друга, какъ автора и исполнителя. Не стало Мартынова и началъ гаснуть успѣхъ молодого драматурга. Болѣзнь и образъ жизни помогали этому угасанію... Чернышевъ опускался все ниже, и если бы Петербургъ начала 60-хъ годовъ имѣлъ своего Мюржэ, были бы написаны «Сцены изъ жизни петербургской богемы» и Чернышевъ бы занялъ въ нихъ нѣсколько интересныхъ страницъ.

По преданію, онъ, подъ конецъ жизни, сталъ невыносимъ. Вино и болѣзнь совершали свою разрушительную работу; сердце его было разбито смертью Мартынова, закатомъ Снѣтковой, неуспѣхомъ послѣдней комедіи «Зачастую». Подъ вліяніемъ послѣдней неудачи онъ передѣлываетъ «Черненькихъ и бѣленькихъ», постановки которыхъ на сценѣ онъ и не дождался.

Съ нимъ произошло то же самое, что и съ авторомъ «Путешествія Гулливера»: ему казалось, что несносными стали всѣ кругомъ, между тѣмъ какъ онъ самъ сталъ такимъ. Въ предсмертные часы возлѣ него не было даже и закадычнаго друга Жулева, которому Чернышевъ завѣ-

щалъ право на свои произведенія. Да и никто не принялъ его послѣдняго вздоха. По разсказу А. А. Соколова, квартирная хозяйка, очень тяготясь имъ, вѣчно пьянымъ, придирчивымъ, требовательнымъ, рѣшила переѣхать на новую квартиру со всѣми жильцами, кромѣ него. Чернышевъ остался одинъ въ покинутой квартирѣ. Дѣло было въ ноябрѣ. Съ недѣлю пролежалъ на провалившемся диванѣ этотъ, очевидно, никому не нужный уже человѣкъ и 15-го числа отдалъ Богу душу. Еще сутки трупъ его пролежалъ «не обмытый и не обряженый». Затѣмъ появились старые пріятели, и Жулевъ, взявшій распорядительство на похоронахъ друга, предложилъ обложить его гроздьями винограда. Пріятелямъ, все послѣдователямъ Діонисова культа, такое предложеніе понравилось. Сказано — сдѣлано. Такъ и внесли гробъ съ прахомъ И. Е. Чернышева въ храмъ Смоленскаго кладбища. Священникъ приказалъ, однако, убрать неумѣстный виноградъ. Виноградъ вынули изъ гроба и отослали какимъ-то сиротамъ «на поминъ души новопреставленнаго раба Божія Іоанна».

П. Россіевъ.

Я. Е. ШУШЕРИНЪ.

(Къ столѣтію со дня его кончины † 8 августа 1813 г.).

Я. Е. Шушеринъ принадлежалъ къ числу крупныхъ актеровъ переходной стадіи сценическаго искусства отъ псевдоклассицизма къ сентиментализму. Онъ былъ лучшимъ выразителемъ «мѣщанской драмы». Игра его въ ней была настолько высока, что глава этого сентиментальнаго направленія, Коцебу, неоднократно благодарилъ его за чудное исполненіе.

Я. Е. родился въ Москвѣ въ 1753 г. Происходилъ изъ бѣдной семьи. Отецъ его былъ приказный и сына своего подготовлялъ къ канцелярской службѣ. Желая усовершенствовать его почеркъ и не имѣя подъ рукой прописей, онъ заставлялъ сына копировать неизвѣстно откуда попавшія ему драмы Св. Дмитрія Ростовскаго. Эти драмы зародили въ Шушеринѣ мысль о театрѣ. На 18-мъ году онъ лишился отца, который погибъ

отъ чумы, свирѣпствовавшей въ то время въ Москвѣ. По смерти отца онъ поступилъ писцомъ въ одно присутственное мѣсто и обратился, выражаясь языкомъ того времени, въ крапивное сѣмя. Свободное время отъ занятій онъ проводилъ въ попойкахъ съ товарищами. Но зерно, оставленное въ душѣ его драмами Дмитрія Ростовскаго, понемногу росло. И мало по малу Шушеринъ, оставилъ безпутное времяпрепровожденіе, сталъ увлекаться театромъ. «Забава эта, говорилъ онъ, ему понравилась и отчасти измѣнила его поведеніе». Страсть къ театру до того овладѣла имъ, что ему самому захотѣлось сыграть какую-нибудь роль. Случай къ тому скоро представился. Медоксъ, антрепренеръ Петровскаго театра, пригласилъ его въ свою труппу на небольшія роли, которыя, по собственному признанію Шушерина, онъ игралъ такъ плохо, что публика поносила его безпощадно. Но неудача первыхъ шаговъ не смущаетъ его и не отнимаетъ бодрости духа. Прошло немного времени и талантъ его засіялъ яркимъ пламенемъ, чему способствовало увлеченіе его женщиной. Онъ влюбился въ даровитую, красивую актрису М. С. Синявскую. Разсчитывать на успѣхъ онъ не могъ, такъ какъ его внѣшность представляла полный контрастъ со внѣшностью дамы его сердца. Съ невзрачной физіономіей, со вздернутымъ носомъ и широкими скулами онъ не могъ заинтересовать ее, поэтому и повелъ атаку съ другой стороны. Достичь успѣха у любимой женщины онъ рѣшилъ сдѣлавшись хорошимъ актеромъ-любовникомъ, чтобы играть съ ней. Усидчиво принялся онъ за любимое имъ дѣло. Все свободное время посвящалъ усовершенствованію своего таланта и чтенію книгъ; чтобы пріобрѣтать ихъ и хорошо одѣваться, онъ отказывалъ себѣ въ самомъ необходимомъ, пилъ одну воду, ѣлъ щи да кашу. Черезъ 3 года Шушеринъ занялъ видное положеніе въ труппѣ, игралъ роли не только вторыхъ любовниковъ, но и первыхъ. Особенно исполненіе небольшой роли арапа Ксури, въ комедіи Коцебу «Попугай», выдвинуло его на первый планъ. Синявскую онъ скоро позабылъ: любовь къ женщинамъ скоро перешла въ любовь къ театру. Какъ онъ самъ говорилъ, притворные любовники въ драмахъ и комедіяхъ убили настоящаго. Слухъ о немъ, какъ о даровитомъ актерѣ,

достигъ и Петербурга, куда онъ и перевелся въ 1786 г. Но въ Петербургѣ онъ пробылъ не долго: тамошняя публика относилась къ нему холодно, у нея было какое-то предубѣжденіе противъ Московскихъ театровъ и въ 1791 г. онъ возвратился въ труппу Медокса. Черезъ 9 лѣтъ онъ снова появляется на Петербургской сценѣ, гдѣ въ то время уже царилъ А. Яковлевъ, съ которымъ соперничать Шушерину было не по силамъ и ему пришлось уступить Яковлеву первенствующее мѣсто.

Въ 1811 г., выслуживъ пенсію, Шушеринъ переѣхалъ на постоянное жительство въ Москву, купилъ тутъ небольшой домикъ и поселился въ немъ, предавшись тихой, спокойной жизни. Но этимъ спокойствіемъ ему пришлось наслаждаться недолго: осенью 1812 г., «во время торжественнаго приношенія Москвы на алтарь русскаго патріотизма», по выраженію С. Н. Глинки, домъ его сгорѣлъ со всѣмъ имуществомъ. По возвращеніи изъ Рязани, куда онъ удалился на время пребыванія Наполеона въ Москвѣ, онъ нашелъ отъ своего дома однѣ развалины. Скончался 8 августа 1813 г., заразившись тифомъ.

Объ игрѣ его и талантѣ мы имѣемъ отзывы нѣкоторыхъ современниковъ. С. Т. Аксаковъ, лично его знавшій и оставившій о немъ воспоминанія, утверждалъ, что «онъ безъ сомнѣнія долженъ стоять вторымъ послѣ Дмитревскаго по своему искусству, тѣмъ болѣе что не имѣлъ способовъ образовать себя ученіемъ и примѣрами, какъ Дмитревскій». С. Н. Глинка въ своихъ запискахъ отмѣчаетъ искуственность его игры, въ которой онъ превосходилъ даже Плавильщикова. Въ трагедіи онъ всегда былъ на ходуляхъ, разсчитывалъ не только каждый шагъ, каждое движеніе, но, кажется, и каждую паузу между словами. Всѣ свои роли твердилъ онъ передъ зеркаломъ и до тѣхъ поръ повторялъ ихъ такимъ образомъ, пока извѣстный жестъ или выраженіе лица, при извѣстномъ словѣ, обращались въ машинальную привычку. Онъ, такъ сказать, не игралъ, но повелѣвалъ собою на сценѣ. Голосъ, осанка, движенія—все было въ немъ до такой степени трагико-вычурное, что часто переходило не только за предѣлы натуры, но даже и правдоподобія. И при всѣхъ недостаткахъ, добавляетъ

Глинка—Шушеринъ былъ великій артистъ. Великій потому, что его недостатки были неотъемлемою собственностью вѣка, который во всемъ искалъ одного наружнаго проявленія, а надъ глубиною души человѣческой скользилъ съ французской легкостью и безпечностью. Шушеринъ, какъ и Плавильщиковъ, дѣлался человѣкомъ только тогда, когда сбрасывалъ тогу и переходилъ въ мѣщанство, т. е. въ драму. Въ «Сынѣ любви» Коцебу онъ очаровывалъ зрителей глубиною чувства и простотою выраженія. Въ жизни онъ не былъ красивъ собою. Но на сценѣ преображался. Глаза его походили на огнедышащія жерла. Часто вмѣсто словъ онъ отвѣчалъ однимъ взглядомъ, одною улыбкой и выше этого краснорѣчія не могла стать ни одна классическая фраза. Такія минуты были блистательнѣйшими въ его игрѣ.

Репертуаръ его былъ обширенъ. Онъ выступалъ въ трагедіяхъ, драмахъ и комедіяхъ. Въ «Дмитріи Донскомъ» Озерова и въ «Пожарскомъ» Крюковскаго онъ прекрасно игралъ заглавныя роли. Торжествомъ его были роли Мейнау («Ненависть къ людямъ и раскаяніе» Коцебу) и Эдипъ («Эдипъ въ Аѳинахъ» Озерова). По поводу послѣдней роли въ одномъ изъ журналовъ появилось стихотвореніе, въ которомъ говорилось:

«Слезящійся партеръ забылся и мечталъ:
Онъ мнилъ, о Шушеринъ, что самъ Эдипъ возсталъ».

Небезынтересны взгляды Шушерина на нѣкоторыя стороны театральнаго дѣла. Такъ, напримѣръ, онъ придавалъ большое значеніе репетиціямъ. «Репетиція, говорилъ онъ, душа пьесы, только тогда пьеса получаетъ полное достоинство, когда хорошо срепетована. Постороннихъ людей никогда на репетиціи пускать не должно: при нихъ совѣстно будетъ замѣтить что-нибудь другому и получить замѣчаніе. Генеральная репетиція должна происходить съ такою же отчетливостью, какъ и настоящее представленіе. Какъ бы пьеса ни была тверда, сколько бы разъ ее ни играли, непремѣнно надобно дѣлать репетицію въ полголоса, но со всѣми интонаціями въ день представленія. Во всю жизнь мою я убѣждался въ необходимости этого

правила. Нерѣдко случалось мнѣ играть, будучи не совсѣмъ здоровымъ или нѣсколько разсѣяннымъ или просто не въ духѣ: утренняя репетиція оставалась свѣжею въ памяти и помогала мнѣ тамъ, гдѣ бы я могъ сбиться и сыграть невѣрно».

В. Михайловскій.

М. С. ЩЕПКИНЪ.

(Къ 50-лѣтію со дня его кончины 11-го августа 1863 г.).

Русская сцена не бѣдна талантами. За время существованія своего она дала цѣлый рядъ крупныхъ сценическихъ дѣятелей, именами которыхъ по справедливости можетъ гордиться исторія театра. И. А. Дмитревскій, В. В. Самойловъ, И. И. Сосницкій, В. А. Каратыгинъ, А. Е. Мартыновъ, П. М. Садовскій, И. В. Самаринъ, С. В. Шумскій, В. И. Живокини, М. С. Щепкинъ и П. С. Мочаловъ — вотъ корифеи или, лучше сказать, dii majores, способствовавшіе процвѣтанію сценическаго искусства. И среди всѣхъ ихъ, какъ вершина Монблана, выдѣляется М. С. Щепкинъ и не столько своею игрою (можетъ быть игра П. М. Садовскаго или А. Е. Мартынова была и не хуже) сколько созданіемъ сценическаго реализма и идеальнымъ отношеніемъ къ искусству, положившимъ начало Щепкинскимъ традиціямъ.

М. С. Щепкинъ родился 6-го ноября 1788 г. въ селѣ Красномъ, Курской губерніи, Обоянскаго уѣзда. Родители его были крѣпостными графа Волькенштейна. Образованіе его было скудное. Сначала обучался у сельскаго священника по старой системѣ, затѣмъ въ Суджанскомъ уѣздномъ училищѣ. Здѣсь ему случайно пришлось принять участіе въ школьномъ спектаклѣ: онъ сыгралъ роль слуги Размарина въ комедіи Сумарокова: «Вздорщица». Съ театральнымъ представленіемъ познакомился еще раньше: въ имѣніи графа онъ видѣлъ оперу «Новое семейство» въ исполненіи крѣпостныхъ актеровъ. Переселившись въ Курскъ, онъ продолжалъ свое образованіе въ губернскомъ училищѣ. Все свободное время отъ занятій проводилъ въ театрѣ, имѣя туда черезъ товарища свободный доступъ. Связь

его съ театромъ постепенно развивалась и крѣпла. Онъ сталъ тамъ почти своимъ человѣкомъ, иногда суфлируя, иногда переписывая роли. Наконецъ, счастливый случай доставилъ ему возможность выступить публично въ спектаклѣ. Артистка Лыкова 26-го ноября 1805 г. поставила въ свой бенефисъ драму «Зою», гдѣ небольшую роль почтаря долженъ былъ играть одинъ актеръ, захворавшій наканунѣ спектакля. Бенефиціантка, не имѣя возможности замѣнить захворавшаго актера другимъ, предложила эту роль Щепкину, къ большому удовольствію послѣдняго. Онъ сыгралъ ее такъ хорошо, что удостоился похвалы антрепренера и графа, который подарилъ ему за хорошую игру триповый жилетъ.

Съ этихъ поръ Щепкинъ сталъ выступать на сценѣ довольно часто, а съ 1808 г. онъ дѣлается уже настоящимъ актеромъ и получаетъ 350 р. жалованья въ годъ. Въ 1816 г. антреприза Барсова въ Курскѣ прекратилась, и Щепкинъ, оставаясь крѣпостнымъ графа, ѣдетъ играть въ Харьковъ, въ труппу Штейна, гдѣ въ то время сосредоточились лучшія сценическія силы, и среди нихъ Михаилъ Семеновичъ, какъ талантливый актеръ, занимаетъ не послѣднее мѣсто. Въ 1818 г. труппа Штейна была приглашена малороссійскимъ генералъ-губернаторомъ кн. Рѣпнинымъ въ Полтаву. Кн. Рѣпнинъ, плѣненный сценическимъ талантомъ Щепкина, сталъ хлопотать о выкупѣ его изъ крѣпостной неволи; съ этой цѣлью былъ устроенъ спектакль «въ награду таланта Щепкина для основанія его участи». По подпискѣ было собрано 8000 руб., за какую сумму и былъ выкупленъ даровитый актеръ кн. Рѣпнинымъ въ 1818 году. Окончательную свободу Щепкинъ получилъ только черезъ 3 года. До того времени онъ числился крѣпостнымъ князя.

Слухи о Щепкинѣ дошли и до Москвы. Директоръ Императорскихъ театровъ Ѳ. Ѳ. Кокошкинъ предложилъ ему вступить въ Московскую труппу. Щепкинъ согласился и 23-го ноября 1882 г.[1]) состоялся его дебютъ въ комедіи М. Н. Загоскина «Господинъ Богатановъ или провинціалъ въ

[1]) У большинства біографовъ Щепкина дата его дебюта на сценѣ Малаго театра 23 ноября, въ «Моск. Вѣдом.» за 1822 г. эта дата обозначена 20 сентября.

столицѣ» и въ водевилѣ «Марѳа Угаръ или Лакейская война». Оффиціальное зачисленіе въ труппу произошло только 6-го марта 1823 г.

Сценическая карьера Щепкина въ Москвѣ началась съ водевильныхъ ролей и въ пьесахъ кн. А. А. Шаховскаго и М. Н. Загоскина, мало удовлетворявшихъ его эстетическое чувство. Онъ тяготился подобнымъ репертуаромъ и жаждалъ другого, который далъ бы ему возможность укоренить на Московской сценѣ простоту и естественность. И стоило видѣть его радость, когда онъ получилъ извѣстіе о появленіи на Петербургской сценѣ «Ревизора» Гоголя. «Благодарю тебя, дружище,—писалъ онъ И. И. Сосницкому—за письмо (о «Ревизорѣ»): оно меня оживило. Благодаря театру, я приходилъ въ какое-то неспящее, но дремлющее состояніе; бездѣйствіе совершенно меня убиваетъ. Я сдѣлался здѣсь на сценѣ какой-то ходячей машиною или вѣчнымъ дядей; я давно уже забылъ, что такое комическая роль и вдругъ письмо дало новыя надежды, и я живу новою жизнью. Пришли мнѣ съ первою почтой комедію» [1]).

Исполненіе Щепкинымъ ролей: Городничаго (Ревизоръ) и Фамусова (Горе отъ ума) было торжествомъ его таланта. «И какъ онъ выполнилъ ее!—писалъ въ 1838 г. Бѣлинскій про исполненіе роли Городничаго.—Нѣтъ никогда еще не выполнялъ онъ ее такъ! Этотъ первый актъ, который всегда какъ-то не удавался ему, былъ у него на этотъ разъ чудомъ совершенства. Какое одушевленіе, какая простота, естественность и изящество! Все такъ вѣрно, глубоко, истинно — и ничего грубаго, отвратительнаго, напротивъ — все такъ достолюбезно, мило. Актеръ понялъ поэта: оба они не хотятъ дѣлать ни каррикатуры, ни сатиры, ни даже эпиграммы» [2]). Въ роли Фамусова у него не хватало только барства, чтобы его игра была самимъ совершенствомъ.

Репертуаръ Щепкина былъ обширенъ и разнообразенъ. Онъ одинаково былъ хорошъ и въ комедіи и въ драмѣ. Щепкинъ, по словамъ Бѣлинскаго, принадлежитъ къ числу немногихъ истинныхъ жрецовъ сцени-

---

[1]) Соч. Н. С. Тихонравова, т. 3.

[2]) Сочиненіе Бѣлинскаго подъ редакціей Венгерова, т. 3.

ческаго искусства, которые понимаютъ, что артистъ не долженъ быть ни исключительно трагическимъ, ни исключительно комическимъ актеромъ, но что его назначеніе представлять характеры безъ разбора ихъ трагическаго или комическаго значенія, но лишь соображаясь со своими внѣшними средствами, т. е. не играя молодыхъ людей, будучи пожилымъ и тучнымъ. Впрочемъ, все-таки, по мнѣнію большинства современниковъ, онъ былъ комическимъ актеромъ по преимуществу, такъ какъ онъ былъ исторически вѣренъ назначенію русскаго искусства передавать на сценѣ отрицательныя стороны нашей общественной жизни, чему немало способствовали и комедіи Мольера, въ которыхъ онъ былъ не подражаемъ. «Игра Щепкина,—пишетъ Герценъ,—вся отъ доски до доски была проникнута теплой наивностью, изученіе роли не стѣсняло ни одного звука, ни одного движенія, а давало имъ твердую опору и твердый грунтъ».

Въ чемъ велика заслуга Щепкина, такъ это въ томъ, что онъ былъ первый насадитель реализма на русской сценѣ. Онъ открылъ собой новый періодъ реальнаго направленія въ искусствѣ, сблизилъ его съ дѣйствительной жизнью и низвелъ съ ходулей псевдо-классической школы. Его геніальная натура сразу постигла всю фальшь того направленія, торжество котораго онъ засталъ еще на сценѣ и паденія котораго онъ былъ виновникомъ. Щепкинъ не искалъ новыхъ путей, но, какъ самъ говорилъ, въ продолженіе своей провинціальной жизни получилъ два толчка, которые произвели переворотъ въ его взглядѣ на сценическое искусство. Первый случился въ 1810 г., когда онъ увидѣлъ въ домашнемъ спекталкѣ князя П. В. Мещерскаго въ роли Салидара въ комедіи Сумарокова «Приданое обманомъ». Тогда естественная игра князя сильно поразила его. Второй толчокъ случился позднѣе, когда онъ увидѣлъ въ Казани игру очень талантливаго, но мало оцѣненнаго актера, Павлова, который съ необыкновенной для того времени простотой и искренностью игралъ многія роли, особенно «Неизвѣстнаго» въ драмѣ Коцебу «Ненависть къ людямъ». Щепкинъ понялъ эту игру, оцѣнилъ ее и, несмотря на несоотвѣтствіе амплуа своего, воспользовался добрымъ примѣромъ. Эти два толчка привели Щеп-

кина къ сознанію, что только то и хорошо на сценѣ, что естественно и просто. И эта-то естественность стала девизомъ всей его сценической жизни.

Другая, не менѣе важная заслуга Щепкина, заключалась въ томъ, что онъ служеніе сценическому искусству возвелъ въ культъ. Онъ принесъ съ собою невиданное дотолѣ аккуратное и добросовѣстное отношеніе къ дѣлу. Достаточно сказать, что за 50 лѣтъ своей службы онъ не только не пропустилъ ни одной репетиціи, но даже ни разу не опоздалъ. Какъ бы хорошо онъ ни зналъ роль, никогда не выходилъ на сцену, не прочитавъ ее передъ выходомъ. Смотря на театръ, какъ на святыню, онъ и отъ актера требовалъ благоговѣйнаго отношенія къ своимъ обязанностямъ и самъ являлся тому наиболѣе поучительнымъ примѣромъ. Пріобрѣтя среди труппы высокій авторитетъ и въ вопросахъ сценическаго искусства, и въ вопросахъ профессіональной этики, Щепкинъ имѣлъ большое вліяніе на труппу, тѣмъ болѣе, что значительная часть ея принадлежала къ числу его учениковъ по Театральному училищу, гдѣ онъ былъ преподавателемъ съ 1832 г. Въ основу своего преподаванія онъ клалъ ту же простоту, которой отличалась его собственная игра. Онъ всегда предоставлялъ своимъ ученикамъ свободное развитіе личности въ противоположность преобладающаго въ то время метода учить съ голоса.

Щепкинъ первый сталъ заботиться объ общемъ ансамблѣ. Онъ не только отдѣлывалъ свою роль, но стремился, чтобы игра и отдѣльныхъ актеровъ создавала одно цѣлое впечатлѣніе. Ставя общую гармонію исполненія выше личнаго успѣха, онъ воздерживался отъ эффектовъ, могущихъ выдвинуть его роль въ ущербъ роли партнера. По этому поводу въ письмѣ къ Анненкову онъ передаетъ слѣдующее: «Давали «Горе отъ ума». Въ послѣдней сценѣ, гдѣ Чацкій высказываетъ желчныя слова на современные предразсудки и пошлости общества, Самаринъ очень недурно все это высказалъ, такъ что я, въ лицѣ Фамусова, одушевился и такъ усвоилъ себѣ мысль Фамусова, что каждое его выраженіе убѣждало меня въ его сумасшествіи и я, предавшись вчужѣ этой мысли, нерѣдко улыбался, глядя на Чацкаго, такъ что наконецъ едва удерживался отъ смѣха. Все это было

такъ естественно, что публика, увлеченная, разразилась общимъ смѣхомъ, и сцена отъ этого пострадала. Я тутъ увидѣлъ, что это съ моей стороны ошибка и что я долженъ съ осторожностью предаваться чувству, а особливо въ сценѣ, гдѣ Фамусовъ не на первомъ планѣ. Мы съ дочерью составляли обстановку, а все дѣло было въ Чацкомъ». Только при такихъ взглядахъ на искусство на Московской сценѣ, и могла создаться совмѣстная художественная работа всей труппы, положившая основаніе тому ансамблю, которымъ гордится Малый театръ и до сего времеми.

Какъ чтецъ и разсказчикъ, Щепкинъ былъ не подражаемъ. Его разсказы увлекательны. Говорилъ онъ весело и остроумно, возбуждая въ слушателяхъ неослабѣвающій интересъ. «Разсказы Щепкина, — замѣчаетъ Ѳ. И. Буслаевъ въ своихъ «Досугахъ», — касались и старины, и новыхъ порядковъ, и театра, и литературы, смѣшного и пошлаго — словомъ всего, что волновало и трогало эту воспріимчивую натуру». Гоголь не разъ пользовался его разсказами. Случай, переданный въ «Старосвѣтскихъ помѣщикахъ» о томъ, какъ Пульхерія Ивановна появленіе одичалой кошки приняла за предвѣстіе близкой кончины, взятъ изъ дѣйствительности. Подобное происшествіе случилось съ бабкой артиста, и о немъ Щепкинъ разсказалъ Гоголю. Когда Михаилъ Семеновичъ прочелъ повѣсть, онъ при встрѣчѣ шутя сказалъ Гоголю: «А кошка-то моя!» — За то коты мои!» — отвѣтилъ Николай Васильевичъ. Разсказъ «Полюби насъ черненькими, а бѣленькими всякій полюбитъ» тоже написанъ со словъ Щепкина и—говоритъ современникъ—въ устахъ послѣдняго разсказъ этотъ имѣлъ несравненно больше живости, чѣмъ въ произведеніи Гоголя. «Сорока-воровка» Герцена и «Собачка» графа Соллогуба, очерки театральной жизни времени крѣпостничества, есть ничто иное, какъ передача въ литературной формѣ разсказовъ того же Щепкина.

Скончался Михаилъ Семеновичъ въ довольно преклонныхъ годахъ 11-го августа 1863 г. въ Ялтѣ, куда онъ былъ посланъ докторами для возстановленія одряхлѣвшаго организма.

Князь А. И. Урусовъ, небезызвѣстный въ то время театралъ, въ

Библіотекѣ для чтенія за 1863 г. (кн. 7) помѣстилъ некрологъ покойнаго актера, въ которомъ, между прочимъ, онъ писалъ: «Имя Щепкина принадлежитъ исторіи русскаго просвѣщенія. Его художническая дѣятельность, обнимающая полстолѣтія, займетъ безспорно первое мѣсто въ исторіи русскаго театра. Это первый примѣръ исторической личности на сценѣ: жизнь, которую пережило русское общество въ первую половину текущаго столѣтія, имѣла въ Щепкинѣ на-дняхъ еще живой памятникъ. Для многихъ людей, выдвигающихся изъ ряда обыкновенныхъ, существуютъ перерывы въ дѣятельности. Вся жизнь Щепкина представляетъ одно постоянное, органическое развитіе его таланта. Въ его художественной дѣятельности не было перерывовъ, отклоненій, упадка. Въ послѣднее время ослабъ его голосъ, онъ скорѣе уставалъ, но геніальность и жизненность таланта остались тѣ же самыя, какъ въ то время, когда Бѣлинскій отдавалъ ему дань восторженнаго поклоненія, когда Гоголь вдохновлялся олицетвореніемъ созданныхъ имъ образовъ».

В. Михайловскій.

Н. Г. ЯКОВЛЕВЪ.

17 марта скончался артистъ Александринскаго театра Н. Г. Яковлевъ, занимавшій второстепенное амплуа и отличавшійся интеллигентнымъ и добросовѣстнымъ исполненіемъ поручавшихся ему ролей.

Редакторъ **Баронъ Н. В. Дризенъ.**

УКАЗАТЕЛЬ СТАТЕЙ, НАПЕЧАТАННЫХЪ

ВЪ

„ЕЖЕГОДНИКѢ ИМПЕРАТОРСКИХЪ ТЕАТРОВЪ“ за 1913 г.

Римская цифра обозначаетъ № выпуска, арабская—страницу.

I. Воспоминанія и переписка.

Переписка *А. Н. Верстовскаго* съ *А. М. Гедеоновымъ*, I, 98—125; II, 33—55, V, 62—80; V, 29—48.

П. Морозовъ. Изъ воспоминаній о В. В. Самойловѣ, I, 21—31.

Старый Театралъ. О В. В. Самойловѣ, I, 89—98.

Н. Финдейзенъ. Изъ неизданныхъ писемъ Н. А. Римскаго-Корсакова, V, 19—29.

II. Матеріалы по исторіи театра и драматической цензуры.

Б. Варнеке. Французъ о русскомъ театрѣ, I, 146—154.

Н. Вильде. Искусство и вдохновеніе, VII, 92—100.

В. Всеволодскій-Генгроссъ. Театръ въ Россіи при Императрицѣ Аннѣ Іоанновнѣ, III, 1—34; IV, 40—62; VI, 35—76; Очеркъ Двадцатипятилѣтія Имп. Спб. Драмат. курсовъ, V, прилож.

Двадцатипятилѣтіе Имп. Спб. Драмат. Курсовъ. Отчетъ, VI, 146—153.

Н. Долговъ. В. В. Самойловъ, I, 32—98.

Бар. Н. В. Дризенъ. И. С. Тургеневъ и авторскій гонораръ, V, 49—52.

В. Курбатовъ. Очерки по исторіи декораціоннаго искусства, VII, 1—39.

В. П. Лачиновъ. Жизнь и творчество Шекспира, VI, 1—34; VII, 39—71.

Андрей Левинсонъ. О старомъ и новомъ балетѣ, I, 1—20.

Вл. Михайловскій. Е. К. Лешковская, III, 44—52; Я. Шушеринъ, VII, 156—160; М. С. Щепкинъ, VII, 160—166.

П. Россіевъ. А. М. Максимовъ 1-й, V, 53—70; Послѣдній князь Тюфякинъ, VI, 120—134.

В. В. Самойловъ. Празднованіе столѣтія его рожденія. Отчетъ, I, 134—145.

Georg Fuchs. Театръ XX вѣка, пер. З. А., IV, 81—93.

III. Матеріалы по исторіи драматической литературы и музыки.

З. Ашкинази. Театръ Вагнера, VI, 77—119.
Е. Браудо. Музыкальныя драмы Р. Штрауса, VII, 72—91.
М. Веселовская. Изображеніе тайны у бельгійскихъ драматурговъ, II, 56—63.
Б. Варнеке. Что играетъ народъ, IV, 1—40.
Н. Долговъ. Разгадка трехъ единствъ, V, 1—18.
Бар. Н. В. Дризенъ. И. С. Тургеневъ и авторскій гонораръ V, 49—52.
В. П. Лачиновъ. Жизнь и творчество В. Шекспира, VI, 1—34; VII, 39—71.
Н. Финдейзенъ. Вагнеръ и его музыкальная драма II, 1—33; Изъ неизданныхъ писемъ Н. А. Римскаго-Корсакова V, 19—29.

IV. Къ біографіямъ писателей, композиторовъ и артистовъ.

Л. Андреевъ, драм., ст. Ѳ. Батюшкова, I, 126—134.
Архангельскій, А. А., пѣвецъ, дириж. хора, юбил. VII, 123.
Вагнеръ, Р., комп., ст. *Н. Финдейзенъ*, V, 1—33; *З. Ашкинази;* VII, 77—119, памят. VII, 131.
Вараввинъ, М. М., арт., некр. VII, 131 и 132.
Васильева, А. Г., артистка, некр. VII, 132.
Верди, Дж., комп., некр., VII, 132—133.
Волковъ, Ѳ. Г., основ. рус. т., пам., VII, 134.
Голенищевъ-Кутузовъ, гр. А. А., поэтъ, драм., некр., VII, 134—136.
Головинъ, К. Ѳ., писат., крит., некрол., VII, 136 и 137.
Даргомыжскій, А. С., комп., памят., VII, 137.
Забѣлла-Врубель, Н. И., пѣвица, некр., VII, 138.
Збруева, Е. И., арт., юбил., VII, 123.
Кондратьевъ, А. М., главн. режис. Моск. Мал. т., некр., VII, 138—140.
Лешковская, Е. К., арт., ст. В. Михайловскаго, III, 44—52; юбил., VII, 123 и 124.
Лядова-Помазанская, В. К., арт-ка, некр., VII, 140.
Максимовъ, А. М., арт., ст. *П. Россіева*, V, 53—70.
Направникъ, Э. Ф., комп., дириж., юбил., VII, 124 и 125.
Носовъ, С. В., арт., некр., VII, 140.
Невѣжинъ, П. М., драм., юбил., VII, 125.
Осокинъ, А. Е., арт., юбил., VII, 125 и 126.
Поссартъ, Эр., арт., ст. *Ю. Слонимской*, III, 63—75.
Преображенская, О. О., арт., бал., юбил., VII, 126.
Протопоповъ, В., драм., ст. *В. Адарюкова*, II, 110.
Пчельниковъ, П. М., быв. управл. конт. Им. т., некр., VII, 140 и 141.
Рейнгартъ, М., ст., *I. Bab*, III, 52—62.
Ржевусскій, гр. С. А., драм., некр., VII, 141 и 142.
Римскій-Корсаковъ, Н., комп., ст., *Н. Финдейзенъ*, V, 19—29.
Рышковъ, В. А., драм., юбил., VII, 126 и 127.
Самойловъ, В. В., арт., ст. *П. Морозова*, I, 21—31; *Стараго театрала*, I, 89—98.

Стаховичъ, А. А., драм., некр., VII, 143.
Стрепетова, П. А., арт-ка, пам., VII.
Танѣевъ, А. С., комп., юбил., VII, 127.
Тургеневъ, И. С., драм., ст. *Бар. Н. В. Дризенъ*, V, 49—52.
Тюфякинъ, кн., б. д-ръ Имп. т., ст. *П. Россіева*, VI, 120—134.
Усатовъ, Д. А., арт., некр., VII, 143 и 144.
Цвѣтаевъ, И. В., проф., некр., VII, 144.
Цвѣтковскій, Ю. Ю., преподав., некр., VII, 144.
Чайковскій, П. И., комп., пам., VII, 144 и 145.
Черемухинъ, М. Н., инспек. Моск. Т. уч., некрол., VII, 145.
Чернышовъ, И. Е., драм. ст. П. Россіева, VII, 145—156.
Штраусъ, Р., комп., ст., *Е. Браудо*, VII, 72, 91.
Шекспиръ, В., драм., ст. *В. П. Лачинова*, VI, 1—34; VII, 39—71.
Штукенъ, Э., драма «Ланваль», пер. *И. Морозова*, III, прилож.
Шушеринъ, Я. Е., арт., ст. В. Михайловскаго, VII, 156—160.
Щепкинъ, М. С. арт., ст. В. Михайловскаго, VII, 160—166.
Яблочкина, А. А., арт., юбил., VII, 127.
Яковлевъ, Н. Г., арт., некр., VII, 166.

V. Режиссерскій отдѣлъ.

А. Режиссерская и постановочная часть.

I. Вав. Максъ Рейнгартъ, III, 52—62.
Н. Вильде. Искусство и вдохновеніе, VII, 92—100.
В. Курбатовъ. Очерки по исторіи декораціоннаго искусства, VII, 1—39.
Georg Fuchs. Театръ XX вѣка, пер. Э. А., IV, 81—93.

Б. Постановки отчетнаго сезона.

С.-Петербургъ.

С. Ауслендеръ. Александринскій театръ, Доходное мѣсто, VII, 101—103.

Ѳ. Батюшковъ. Около правды (по поводу драмы Л. Андреева «Профессоръ Сторицынъ») I, 126—134.

Л. Василевскій. Нѣм. спектакля Ф. Бока. («Das Märchen wom Wölf, Der gute Ruf». «Der Ritter in der Not», «Garage», «Die Kammer-musik», «Die heitere Residenz»), IV, 159—166.

В. Каратыгинъ. Оперы («Жизнь за Царя», «Русланъ», «Юдифь», «кн. Игорь». «Дубровскій», «Снѣгурочка», «Майская ночь», «Градъ Китежъ», «Б. Годуновъ», «Искатели жемчуга», «Карменъ», «Madame Бетерфляй» «Травіата» «Риголетто», «Аида», «Гугеноты», «Севильскій цирульникъ», «Лакмэ», «Фаустъ», «Орфей», «Электра», «Тангейзеръ», «Тристанъ», «Кольцо Нибелунговъ», «Лоэнгринъ») IV, 120—140.

Л. Левинсонъ. Балетъ («Баядерка», «Павильонъ Армиды», «Шопеніана», «Карнавалъ», «Эвника», «Papillons», «Исламей», «Капризы бабочки», «Арлекинада», «Рай-

монда», «Коппелія», «Фея куколъ», «Щелкунчикъ», «Конекъ Горбунокъ», «Пахита», «Донъ-Кихотъ», «Дочь Фараона», «Лебединое озеро», «Les préludes») IV, 140—143.

Н. Долгова, I, 32—98; Отчетъ и празднов. юбилея С., I, 134—145.

Сахаровъ, Александръ, арт., балет., V, 71—79.

Ю. Слонимская Александринскій театръ. («Ассамблея», «Романъ тети Ани») II, 64—72; Михайл. т. Гастроли Э. Поссарта III, 63—75.

Э. А. Старкъ. (Зигфридъ) Александринскій театръ («1812 г.», «Отъ ней всѣ качества», «Любите жизнь», «Романъ тети Ани», «Заложники жизни», «Ассамблея», «Профессоръ Сторицынъ», «Въ чужомъ пиру похмѣлье», «Кулисы», «Избраніе на царство царя Михаила Феодоровича Романова», «Таланты и поклонники»), IV, 99—118; Михайловскій театръ («Крещенскій вечеръ», «Гризельда», «Ричардъ III», «Эрнани») IV, 118—119.

Н. Тамаринъ (Окуловъ). Михайловскій франц. театръ («Les ames sauvages», «Million», «Une femme passa», «Mylord», «Le Zèbre», «Les gougons», «La fille», «4 fois 7=28», «Les jurons de Cadillae», «L'enfant de l'amour» «Le bourgeois gentilhomme», «L'elu des femmes», «Gaby», «Les ingrats», «Le petit Café», «Le marehé», «Les mines de gannefonteine», «Les cabotins», «Le parfum», «Monsieur Lambert marchand de tabceaux», «La femme X.», «Le coeur dispose», «Le Vierge folle», «Tois-toi, mon coeur», «La rabouilleuse», «Messieurs les ronds de cuir», «La douloureuse», «L'aigrette») IV 144—158.

МОСКВА.

Н. Эфросъ. Малый театръ. («Что вамъ угодно», «Обширное поле», «Романъ тети Ани», «Ассамблея», «Исторія одного брака», «Дама изъ Торжка», «Профессоръ Сторицынъ») II, 73—97. Idem. («Побѣжденный Римъ», «Дебютъ Венеры», «Цѣна жизни») VI, 134—145.

Ю. Энгель. Опера. Императорскіе театры («Хованщина», «Миньона») V, 79—91; Театръ Зимина («Орелъ», «Беатриса», «Елка», «Ирисъ») V, 91—102; Обзоръ итоговъ опернаго сезона: Большой театръ V, 102—104; Театръ Зимина V, 104—105; Народный домъ, V, 105—106.

В. Михайловскій. Балетъ. («Корсаръ», «Спящая красавица», «Раймонда», «Донъ Кихотъ», «Саламбо», «Конекъ Горбунокъ», «Жизелъ», «Лебединое озеро», «Коппелія», «Дочь Фараона»), V, 107—111.

VI. Хроника заграничной жизни

З. Ашкинази. Александръ Сахаровъ (Письмо изъ Мюнхена), V, 71—79.

Julius Bab. Письмо изъ Берлина. Перев. З. А., II. 98—103; М. Рейнгартъ, пер З. Ашкинази, III, 52—62.

M. Pottecher. Народный театръ въ Бюссангѣ (Франція). Перев. Ю. Слонимской, III, 35—43.

Georg Fuchs. Театръ XX вѣка. Перев. З. А., IV, 81—93.

VII. Библіографія.

В. Адарюковъ. Библіотека В. В. Протопопова, II, 110.

С. Бертенсонъ. Наполеонъ I и его отношеніе къ театральному міру, IV, 93—98.

В. Боцяновскій. Новь и старь, VII, 103—119.

Б. Варнеке. Французъ о русскомъ театрѣ, I, 146—154.

П. Морозовъ. Новѣйшія руководства по гриму («Сценическій гримъ» *А. К. Вознесенскаго*, «Гримъ» *П. А. Лебединскаго* и «Гримировка», изд. театр. библ. С. Разсохина), II, 103—109.—*Г. М. Князевъ.* Основаніе эстетики въ приложеніи къ балетному искусству), II, 110—117; *J. Patuillet.* Ostrovsky et son théâtre de moeurs russes, VI, 154—159.

S. Fr. Freksa. Erwin Bernsteins thearalische Sendung.—*Derselbe.* Hinter der. Rampe. III, 76 и 77.

VIII. Приложенія.

В. Всеволожскій-Гернгроссъ. Двадцатипятилѣтіе драм. курсовъ при Имп. Спб. Театр. Училищѣ, подъ ред. *П. О. Морозова*, V.

П. Столпянскій. Лѣтопись Имп. Спб. Театровъ. Сезонъ 1882—1883. II. – Сезонъ 1883—1884, IV.

Э. Штуккенъ. «Ланваль», драма въ 4 д., перев. съ нѣм. *П. О. Морозова*, III.

АЛФАВИТНЫЙ УКАЗАТЕЛЬ РИСУНКОВЪ,

ПОМѢЩЕННЫХЪ ВЪ

„ЕЖЕГОДНИКѢ ИМПЕРАТОРСКИХЪ ТЕАТРОВЪ“ за 1911, 1912 и 1913 гг.

ДРАМА.

Сокращенія: дл.=дѣйствующія лица; дк.=декораціи; фкс.=факсимиле афишъ; сц.=сцены. Римская цифра обозначаетъ № выпуска; арабская=годъ.

А.

«Ассамблея», ком. П. Гнѣдича, сц. 1913, IV; дл. 1913, V.

Б.

«Безприданница», ком. А. Островскаго, дл. 1912, II.
«Безъ вины виноватые», ком. А. Островскаго, дл. 1911, IV.

В.

«Воспитанница», ком. А. Островскаго, дл. 1911, VII.
«Въ чужомъ пиру похмѣлье», ком. А. Островскаго, сц. 1913, IV.

Г.

«Гамлетъ», В. Шекспира въ крѣпостн. театрѣ, 1911, I; въ роляхъ В. Самойлова, 1913, I.
«Горе отъ ума», Грибоѣдова, дл. 1912, II.
«Грань», ком. Тимковскаго, дл. 1912, II.
«Гризельда», Гальма, дл. 1913, III.
«Гроза». А. Островскаго, дл. 1911, I; 1913, III.
«Грѣхъ да бѣда на кого не живетъ», А. Островскаго, дл. 1911, IV.
«Гувернеръ», Дьяченко. Изъ ролей В. Самойлова, 1913, I.

Д.

«Донъ-Жуанъ», Мольера, дл. 1911, III, дк. 1911, III.
«Доходное мѣсто», А. Островскаго, дл. 1913, VII.
«Дѣти Ванюшина», С. Найденова, фкс. 1911, III; дл. 1911, IV.

Ж.

«Жанна д'Аркъ», М. Потшера. Театр. залъ и сц. 1913, III.
«Живой трупъ», Л. Н. Толстого, дл. 1911, VI.
«Жуликъ», И. Потапенко, дл. 1911, IV, V.

З.

«Завтракъ у предводителя», И. С. Тургенева, дл. 1911, V; изъ ролей В. Самойлова, 1913, I; дл. 1913, III.
«Заложники жизни», Ѳ. Сологуба, дл. 1912, VII.

И.

«Избраніе на царство царя Михаила Ѳеодоровича Романова, Н. А. Чаева, сц. 1913, VI.
«Израиль», Бернштама, дл. 1912, II.

К.

«Какъ вамъ будетъ угодно», Шекспира, дл. 1913, VII.
«Каштелянскій медъ», I. Крашевскаго, фкс. 1911, IV.
«Когда цвѣтетъ молодое вино», Б. Бьёрнсона, фкс. 1911, III.
«Король Лиръ», Шекспира. Роль Самойлова, 1913, I.
«Крещенскій вечеръ», Шекспира, дл. 1913, II.
«Кукольный домъ», Ибсена, фкс. 1911, IV.
«Кулисы», Щепкиной-Куперникъ, дл. и сц. 1913, VII.
«Кухня вѣдьмы», Ге, сц. 1912, I.

Л.

«Литература», А. Шницлера, фкс. 1911, IV.
«Лѣсъ», Островскаго, дл. 1911, I.
«Любите жизнь», Ѳедорова, сц. 1913, II.

М.

«Маскарадъ», М. Лермонтова, фкс. обложки, 1911, V.
«Медея», Суворина и Буренина, дл. 1912, IV.

Н.

«Наслѣдники», Р. Хинъ, дл. 1912, II.
«Не такъ живи, какъ хочется», Островскаго, дл. 1913, III.

О.

«Обширная страна», А. Шницлера, дл. 1913, VII.
«Огни Ивановой ночи», Зудермана, сц. 1913, III.
«Отъ ней всѣ качества», Л. Толстого, дл. 1912, VII.

П.

«Передъ грозой», П. Гнѣдича, дл. 1911, IV.
«Плоды просвѣщенія», Л. Толстого, дл. 1912. II.
«Поле брани», I. Колышко, дл. 1911, IV, V.
«Профессоръ Сторицынъ», Л. Андреева, сц. 1913, IV.

Р.

«Раздѣлъ», А. Писемскаго, сц. 1911, V.
«Романъ тети Ани», С. Найденова, дл. и сц. 1912, VII.
«Ревизоръ», Н. Гоголя, сц. 1913, III; дл. 1913, II.

С.

«Свадьба Кречинскаго», Сух.-Кобылина. Роли В. Самойлова, 1913, I.
«Свѣтитъ, да не грѣетъ», Островскаго и Соловьева, сц. 1913, III.
«Свѣтлѣйшій», П. Гнѣдича, дл. 1912, I,
«Свѣтлая личность», Е. Карпова, дл. 1911, IV.
«17 и 50 лѣтъ», водевиль. Роли В. Самойлова, 1913, I.
«Современный разсчетъ на счастье», Чернышева. Роли В. Самойлова, 1913, I.
«Станціонный смотритель», перед. Пушкина. Роли Самойлова, 1913, I.

Т.

«Таланты и поклонники», Островскаго, сц. 1913, VI.
«Три сестры», А. Чехова, дл. 1911, I.
«1812 г.», А. Бахметьева, дл. 1912, IV; 1913, VI.
«Тяжелые дни», Островскаго, сц. 1912, I; дл. 1913, I.

У.

«Уріэль Акоста», Гуцкова, дл. 1911, VII.

ФРАНЦУЗСКАЯ ДРАМА.

A.

«Arsène Lupin», Croisett et Leblanc, фкс. 1911, III; дл. 1911, IV, V.

C.

«Cas (Un) de conscience», P. Bourget et Basset, фкс. 1911, III.

D.

«Danseur (le) inconnu», T. Bernard, фкс. 1911, III.

E.

«Electre», A. Poizat, дл. 1911, IV.

F.

«Frère (Un)», de Bassan, дл. 1911, I.

M.

«1807». Adrer et Ephroim, дл. 1911, V.

P.

«Père (le) Lebonnard», J. Aicard, дл. 1911, IV.

R.

«Rencontre» (la), P. Berton, дл. 1911, IV.
«Rubicon» (le), E. Bourdet, дл. 1911, IV.

S.

«Sacrifiée» (la), Lebora, дл. 1911, V.

ОПЕРА.

А.

«Артаксерксъ», Метастазіо, сц. 1913, VI.

Б.

«Богема», Пучини, фкс. 1911, ш.
«Борисъ Годуновъ», Мусоргскаго, дл. 1911, ш.

Г.

«Гибель боговъ», Вагнера, дл. 1912, IV.

Д.

«Донъ-Кихотъ», Масснэ, дл. 1911, V.

Ж.

«Жизнь за Царя, Глинки, фкс. 1911, VII; дк. 1912, ш.

И.

«Игорь», князь, Бородина. Полов. танцы. 1912, V.

М.

«Мадамъ Беттерфляй», Пучини, дл. 1913, vi; дк. 1913, vi.
«Майская ночь», Н. А. Римскаго-Корсакова, дл. 1911, i.
«Миньона», Тома, 1913, vi.
«Миранда», Н. И. Казанли. Эскизъ костюмовъ, 1912, п.
«Морякъ-скиталецъ», Вагнера, дк. 1911, vп.

П.

«Панъ-Сотникъ», Казаченко. сц. 1912, iii; дл. 1912, iv, v.
«Призракъ», Данилевской, сц. 1912, ш.

С.

«Севильскій цирюльникъ», Россини, дл. 1913, п.
«Семирамида», Метастазіо, сц. 1913, vi.

Х.

«Хованщина», Мусоргскаго, дк. 1911, vп; сц. и дл. 1911, vi, 1912, .

Ю.

«Юдифь», Сѣрова, дл. 1913, i.

БАЛЕТЪ.

Б.

«Баядерка», Петипа, дл. 1912, v.

И.

«Игорь», князь, Бородина, Половецкіе танцы, 1912, v.

К.

«Конекъ-Горбунокъ», Сенъ-Леона, дк. 1913, iv.
«Коппелія», Нюитера и Сенъ-Леона, дл. 1912, v.

С.

«Спящая красавица», Чайковскаго, дл. 1912, v.

Ф.

«Фіаметта», Сенъ-Леона, 1912, v.

PN
2007
E9
1913
vyp.5-7

Ezhegodnik imperatorskil
teatrov

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCK

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRAR